

EL AMANTE

CINE

Embriagado de amor, P. T. Anderson y Adam Sandler

El hombre del traje azul

LOS PROBLEMAS PARA ESTRENAR *BAISE-MOI* LA CENSURA AL ACECHO

CIUDAD DE MARIA Y BELLANDE CUENTOS DE APARECIDOS

ATRAPAME SI PUEDES Y SPIELBERG LA TRISTEZA DEL FUGITIVO

MAR DEL PLATA 2003 GUIA PARA BARRENAR EL FESTIVAL



ANNO 12 N° 131 MARZO 2003
ARG \$ 9,50 URU \$ 80 ISSN 150636
9 770329 260003

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



El Amante / Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*. O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo. A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Materias de primer año

Teorías del cine 1

Historia del cine 1: Hollywood

Exhibición y distribución

Cine de animación

Cine norteamericano clásico: géneros y autores

Medios y escritura 1

Materias de segundo año

Cine y otras imágenes

Cine argentino 1

Historia del cine 3: cinematografías periféricas

Crítica y críticos 2

Medios y escritura 2

Los grandes cineastas fuera de Hollywood

Director **Gustavo Noriega**

Profesores **Diego Brodersen, Leonardo D'Espósito, Marcela Gamberini, Santiago García, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Diego Trerotola, Juan Villegas.**

Las clases comienzan el 17 de marzo

Para informes e inscripción llamar al **4951-6352**

o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**

Horarios, aranceles, programas en **www.elamante.com**

	2	Correo
Estrenos	4	Embriagado de amor
	8	P. T. Anderson
	10	Adam Sandler
	12	Atrápame si puedes
	16	Steven Spielberg
	19	Entrevista a Enrique Bellande
	21	Ciudad de María
	22	Chicago
	23	Las horas
	24	Cómo maté a mi padre
	25	El pianista
	26	Ciudad de Dios
	27	Ilusión de movimiento
	28	Entrevista a Héctor Molina
	30	El libro de la selva 2
		El experimento
		El discípulo
		Miel para Oshún
	31	De uno a diez
	32	Baise-moi
	34	Guía del Festival de Mar del Plata
	38	Festival de Punta del Este
	40	Joe Strummer (1952-2002)
	42	João César Monteiro (1939-2003)
	43	Alberto Sordi (1920-2003)
	44	Entrevista a Jean-Michel Frodon
	52	El AmanTV
	54	El inquilino
Guía de <i>El Amante</i>	56	Video
	60	Cine en TV
	63	Picado
	64	Llego tarde

Si los países fueran a calificarse por el nivel de tolerancia al que están dispuestos, ciertos detalles de su sistema legal se harían particularmente importantes. La pena de muerte, claro signo de barbarie, es uno de ellos. Hay ejecuciones en países de régimen político diverso. Basta pensar que en el continente americano sólo Cuba y Estados Unidos ajustician a sus ciudadanos. En un nivel menos peligroso, la censura artística en general y cinematográfica en particular es otro índice de que las libertades civiles no se ejercen plenamente. La tijera también atraviesa arbitrariamente fronteras sin medir la riqueza ni la forma de gobierno. Hay censura en Irán, en Inglaterra y en China (y en muchos otros lados, desgraciadamente). En Argentina, la censura se solía identificar con los regímenes militares (aunque no fue privativa de ellos) y su abolición fue un símbolo de la vuelta a la democracia. Aunque entre nosotros no faltan los espíritus represivos, Argentina está bendecida por una ley que prohíbe la censura en el cine y que eliminó el nefasto Ente de Calificación para sustituirlo por un organismo más benigno cuyas atribuciones excluyen prohibir o cortar y le permiten tan sólo excluir de la platea por razones de edad. Sin embargo, existe una calificación ("Condicionada") que impide a las películas así catalogadas exhibirse en salas de estreno normales. Esta denominación, destinada a legislar la circulación de material pornográfico, está a punto de ser utilizada para que una película notable, la francesa *Baise-moi*, no pueda ser vista por los espectadores argentinos. Hay batallas que nunca terminan. Mientras tanto, la guerra que no debería comenzar parece inminente. La tolerancia parece, después de todo, un accidente afortunado. ■

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

Los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Editores

Marcelo Panozzo
Javier Porta Fouz

Jefe de archivo

Santiago García

Colaboraron en este número

Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Broder, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villagas, Hugo Salas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Sergio Wolf, Federico Karstulovich, Manuel Trancón, Marta Almeida, P.K., Nicole Brenez, Mark Peranson, F.-J. Ossang, Fergus Daly y Norma Postel

Secretaría

Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctora

Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección

Jorge García

Traducciones

Lisandro de la Fuente

Gente de cierre

Diego Trerotola

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
Hernán de la Fuente

Correspondencia a

Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires,
Argentina

Teléfono

(541) 4326-5090

Telefax

(541) 4322-7518

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

Derechos reservados,
prohibida su reproducción
total o parcial sin autorización.
Registro de la propiedad
intelectual Nro. 83399

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cía. SA
Moreno 794 9° piso. Bs. As.
Distribución en el interior
DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

Preimpresión, impresión
digital e imprenta

Latin Gráfica, Rocamora 4161,
Buenos Aires. Tel 4867-4777

Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

Escríbanos a **Esmeralda 779 6° A**
(1007) Buenos Aires, República Argentina
por e-mail amantecine@interlink.com.ar
por fax (011) 4322-7518

Hola, Santiago García:

Hoy estuve buscando en internet información relativa a películas que aborden los asuntos de las mujeres –no necesaria pero sí preferentemente desde perspectivas feministas– y aunque he batallado por mi poco dominio del inglés, me dio muchísimo gusto encontrar tu artículo sobre Reese Witherspoon y su película *Legalmente rubia*, la cual, dicho sea de paso, no he visto por mis prejuicios hacia las comedias gringas y mi diletante afición al cine. El caso es que el gusto se debió, en primer término, al hecho de que sea un hombre quien escribe a favor de la perspectiva feminista, pues esta siempre es denostada por el 90 por ciento de los comentaristas masculinos. En segundo lugar, me dio gusto saber que una actriz como Reese esté haciendo ese tipo de cine, repito que no he visto la película ni ninguna otra de ella pero mañana a primera hora iré a buscarla. Y en tercer lugar, pues por el hecho de encontrar un artículo de tal calidad en mi idioma nativo. Así que mis más afectuosas felicitaciones y, de paso, te agradeceré si me comentas acerca de más películas de este tipo. Participo en un centro de difusión y entretenimiento cultural (La Querencia, en Aguascalientes, México) y estamos tratando de armar nuestro ciclo de marzo con este tipo de cintas, a propósito del Día Internacional de la Mujer. Otra vez felicidades y gracias.

Guillermo Cebreros

Señores de *El Amante*:

a) *Un oso rojo* se parece mucho a *Shane* de George Stevens y también a *Más corazón que odio* de Ford (aunque prefiero el título español de *Centauros del desierto*). Sí, porque Julio Chávez parece tener el mismo peso mítico, la misma infinita tristeza de un Ethan Edwards, el mismo odio-amor. Se parecen, no tanto en la forma, pero sí en la esencia. *Un oso rojo* es una película imposible, pero ahí está ante nuestros ojos, ahí están los planos secuencia bien aprendidos de John Carpenter y la fragmentación que Hitchcock recomendaba en las esce-

nas de violencia. Lo demás es el reconocible paisaje de nuestro tercer o cuarto mundo, lo demás es la vida, la vida que parece resistirse a todo lirismo, a todo ornamento, a todo discurso "autoral". Y sin embargo ese lirismo está ahí, pero nunca en el texto, nunca en movimientos de cámara virtuosos, y nunca en guiños cinéfilos, porque *Un oso rojo* es más fiel al mundo que retrata que a la pasión de Caetano por el cine norteamericano. *Un oso rojo* es igual a sí misma. Después de días de recordarla, de seguir dando vueltas en esa calesita (¿esto era lo que Eisenstein llamaba momentos privilegiados?) y quedar hipnotizado por esas monedas que se pueden mover pero no tocar o tocar pero no mover y los ojos de la niña Alicia tan llenos de miedo, desamparo, amor, después me doy cuenta de que se parece a las grandes películas, como *Código criminal* de Hawks o a *Gun Crazy* de J. H. Lewis, o al Ford más melancólico (¿o yo estoy loco?). Se parece por ser tan inmensa como ellas.

b) Ya que estamos yo también aprovecho para darles un tirón de orejas.

¿No les parece que la tapa de *El Amante* se la merecía *Un oso rojo*, el seco romanticismo de Caetano y no el beso de la pesadilla de David Lynch? Hablar de tapas es una boludez, pero ¿qué cinéfilo no tiene un costado fetichista?

c) Seguiré comprando *El Amante*, pero, por favor, déjense de joder con esas notas donde se pasan cambiando bandas sonoras y con epígrafes desconcertantes. J. P. Fouz sí tiene algo de molesto e irritante, pero no en todas las notas, no jodan, ¿o es que los lectores de *El Amante* son una versión grotesca de lo peor de los redactores?

d) Un abrazo a Santiago García, que hace muchos y lejanos números era un tipo que me hacía salir de las casillas como hoy hace JPF con varios. Sin embargo, hoy siento empatía, simpatía y respeto por su mirada y su escritura. La mirada cinéfila de Santiago hoy es fundamental en la revista.

Gracias. Un abrazo.

Mauricio E. Pagola
Punta Del Este, Uruguay

Amigos de *El Amante*:

¿Por qué la revista se vende al elevado precio de \$ 9,50? Sepan que si su precio fuera considerablemente inferior yo compraría mensualmente la revista y no cada tanto como lo

vengo haciendo. ¿No les parece estúpido valer \$ 9,50?

Pablo Fernández

PD1: La revista está "más o menos".

PD2: Espero que publiquen mi carta y una pronta respuesta.

Señores de *El Amante*:

Les escribo por primera vez. Quiero aclarar que no soy uno de los más fervientes seguidores de la revista (de hecho sólo compré el último número). Pese a ello, he sido un admirador a distancia. Siempre superado por los materiales de lectura (estudio Letras en la UBA) me limité a pasear la mirada por las fotografías de tapa, al tiempo que gastaba los títulos con una avidez y una curiosidad nunca saciadas. Siempre tuve la intención latente de comprar la revista, eso quizás aumentó mis expectativas. (...)

He visto que algunas de las críticas de la revista hacen demasiado foco en el asunto del género, lo cual me parece, y por favor corríjanme si me equivoco, poco interesante, y deja muchísimo de lado. El cine de género no es precisamente el más brillante, tampoco lo es el cine que se basa en los adelantos técnicos. (...) Aunque existen muy buenas producciones de género, lo interesante se produce cuando el realizador explota estas matrices al máximo de su capacidad. (...)

En cuanto a la técnica: que los americanos posean una industria monstruosa que devora a sus propios hijos, eso no es ninguna novedad. Que puedan poner en pantalla cualquier cosa que se les ocurra por medio de los efectos especiales, tampoco es sorprendente. El tema es que en la mayoría de sus productos, los efectos especiales son la película. La historia se abrocha en función de los efectos y se simplifica vulgarmente. (...) En ese caso, no creo que películas como *El Hombre Araña* o *Star Wars Episodio II* (aun siendo yo fanático de la saga) merezcan estar dentro de lo mejor del año. (...) Sin embargo, existen excelentes películas de la industria americana, que por lo general pasan inadvertidas en la taquilla, que poseen poca promoción y poco presupuesto y aun así se elevan cualitativamente por encima de las megaproducciones. (De lo mejor que he visto en estos últimos tiempos: *Magnolia*, *El club de la pelea*, *Réquiem por un sueño*,

Snatch, cerdos y diamantes, entre otras.) Pero está bien, ellos mandan y ellos dominan la oferta. (...)

Aprecié mucho la nota sobre Caetano, también creo que fue su año. (...) Apareció mucho la falta de pudor en algunas críticas en mostrar el desagrado sin cortesía alguna. También pude ver que las opiniones son variadas y los intereses específicos de cada uno de los críticos están bien marcados. Aunque algunas críticas privilegien al actor, al director, y nada digan de la obra. Aunque algunas sean meros comentarios o resúmenes del argumento que nada agregan, igualmente disfruté en gran parte de la lectura y de los juicios. La revista en realidad me gustó mucho. Pero tengo una queja, que parte de una decepción muy puntual. No puedo creer que *Amélie* haya salido votada como la peor película del año. Que los espectadores no hayan gustado de esta película o que no la hayan entendido, no me llama la atención. Tengo amigos y familiares que no supieron apreciar nada, ni la historia, ni los recursos puestos en juego (la verdad es que no encontré demasiada gente a la que le gustara). El resumen crítico de la página 17 deja bastante que desear. Para mí fue una de las mejores del año. Me gustaría explicar por qué.

La crítica repara en lo siguiente: "Movimientos de cámara grandilocuentes y despliegue visual gratuito... Es sólo eso lo que agrada a sus admiradores, pues detrás no hay nada más que una historia de amor sin amor... Una torpeza impresionante para narrar". Si bien puedo estar parcialmente de acuerdo en cierta exageración en los planos y en los movimientos de cámara, no creo que estos tengan nada de grandilocuente. Personalmente, creo que la velocidad y la vertiginosi-

dad tienen más que ver con la multiplicidad perceptiva que intenta corresponderse con la multiplicidad de detalles que la película quiere rescatar de la ceguera de la percepción cotidiana. La historia de amor es una historia de correspondencia de dos almas gemelas, aisladas cada una en su mundo de imaginación y soledad. No hay pasión, pero hay una ingenuidad casi infantil que refresca. Lo que creo que es fabuloso es el guión, no existe tal torpeza en la narración. Los primeros 20 minutos son gloriosos. La aparente fragmentación que da la sensación de una linealidad caótica y una narración inconexa no es tal.

La vida no tiene explicación, quien así lo crea comete un grave error. Está hecha de un montón de partes sueltas a las cuales el individuo o sujeto da sentido. No pasa una sola cosa a la vez, ni pasan ordenadamente y cada uno elige qué ver. Todo es al mismo tiempo, y todo está conectado, no por causas lógicas, sino porque todo es parte del continuo de la realidad. Los surrealistas no creían en la separación entre la vida y el sueño. El aparente "realismo" de las películas habituales no es verosímil, es un mero recorte arbitrario. La película posee ese azar objetivo que los surrealistas profesaban. Ejemplos:

Muerte de Lady Di en TV. La tapa del perfume cae y rueda hacia la baldosa suelta. Amélie encuentra la cajita con juguetes del antiguo ocupante de su depto. Amélie decide devolvérselo a su dueño. Este se emociona y reflexiona sobre el paso del tiempo y su hijo. Al final de la película se los ve reunidos. Amélie va por el subte, se escucha a la distancia a Edith Piaf. Amélie se desvía, sigue la música. Se encuentra con el ciego que aparece tres veces en la película y parecería representar el destino (la tercera vez que lo ve, es

Amélie quien lo guía por la calle y lo hace ver). Allí encuentra por primera vez a Nino. La secuencia del padre con el enano es espectacular. El está trastornado pues "no entiende". Todo el tiempo lo repite, intenta dar con una explicación lógica. Finalmente sale de viaje. Todo tiene el aroma de las correspondencias baudelerianas: "Vaste comme la nuit et comme la clarté, les parfums, les couleurs et les sons se répètent".

Amélie se encuentra sacando fotos cuando niña (a propósito: una tiene forma de conejo, la otra es un osito de peluche). Se produce un accidente y el vecino le dice que por culpa suya. Ya grande descubre que ella puede ser la causa eficiente de ese azar que domina todas las cosas, y aun su propia historia. Descubre la pequeña y casi estúpida felicidad de ayudar a los demás. El collage sonoro de la carta de la Sra. Wells, la viuda cornuda, es otro rasgo surrealista.

La película provoca pequeños placeres, los personajes están dibujados con trazos finos. Lo insignificante y lo maravilloso, como el gato de la azafata amiga de Amélie que gusta de escuchar de cuentos para chicos.

Estamos tan habituados a un mundo de 20 pulgadas (o de 29 los que pueden) que ver las pequeñas cosas ocultas al ojo acostumbrado produce un placer emocionalmente mínimo pero espiritualmente enorme. Infinidad de detalles hacen a la película, según mi opinión, algo renovador, aun sabiendo que no inventa nada. No hay pretensiones de más. (...) Les agradezco que me hayan leído, y les deseo mucha suerte para este 2003.

Diego Fernando Alonso

Nota de la redacción: debido a la extensión de esta carta, tuvimos que editarla para poder publicarla.



TÍTULOS OFICIALES

INSTITUTOS DE TECNOLOGÍA ORT

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

- ⊙ **Realizador Integral de Cine y Televisión**
- ⊙ **Productor en Artes Electroacústicas**
- ⊙ **Productor Integral de Radio**

Convenio con: INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL Paris, France

2 ESTUDIOS DE RADIO Y SALA DE EDICIÓN CON 10 TERMINALES SIMULTÁNEAS - ESTUDIO DE TELEVISIÓN PROFESIONAL - LABORATORIO DE POSTPRODUCCIÓN 6 ESTACIONES DIGITALES MAC-DV CAM - CÁMARAS DIGITALES DV CAM - EDICIÓN IMAGEN AVID MEDIA COMPOSER EDICIÓN DE SONIDO PRO-TOOLS - SALAS DE SONIDO Y GRABACIÓN - LABORATORIOS DE COMPUTACIÓN - DEPARTAMENTO LABORAL - BIBLIOTECA Y VIDEOTECA ESPECIALIZADA - ACCESO A INTERNET.

ALMAGRO: 4958-9000 | BELGRANO: 4789-6500 e-mail: ito1@ort.edu.ar | ito2@ort.edu.ar **WWW.ORT.EDU.AR**

El amor en furia

por JAVIER PORTA FOUZ



EMBRIAGADO DE AMOR

Punch-Drunk Love

ESTADOS UNIDOS

2002, 94'

DIRECCION Paul Thomas Anderson
GUION Paul Thomas Anderson
PRODUCCION Paul Thomas Anderson, Daniel P. Collins,
Daniel Lupi, Joanne Sellar
FOTOGRAFIA Robert Elswit
MUSICA Jon Brion
MONTAJE Leslie Jones
DIRECCION ARTISTICA Sue Chan
INTERPRETES Adam Sandler, Emily Watson, Luis Guzmán, Hazel
Mailloux, Julie Hermelin, Salvador Curiel, Jorge
Barahona, Ernesto Quintero, Mary Lynn Rajs kub.

Nervioso, siempre a punto de salirse de su propio cuerpo, Antoine Doinel contaba, ¿inventaba?, cómo, a partir de fragmentos fotográficos, rotos por alguien en una cabina de teléfono, había reconstruido la imagen de un rostro femenino y había decidido conocer a su portadora. Eso era *El amor en fuga*, el patchwork de Truffaut a modo de cierre de las aventuras de Doinel. En *Punch-Drunk Love* Lena Leonard, según cuenta, había visto en una foto a Barry Egan y había decidido conocerlo. A diferencia de la placentera y divertida desconfianza que le tenemos a Antoine Doinel desde siempre, es decir, desde *Los 400 golpes*, a Lena Leonard le creemos, y lo mismo ocurre con Barry Egan.

Lena y Barry son los dos protagonistas de la "historia de amor" de Paul Thomas Anderson, el director que de la concentración en tres personajes en *Vivir del azar* (*Hard Eight*, 1996) pasó al retrato del grupo en *Boogie Nights* (1997), siguió con un despliegue coral en *Magnolia* (1999), y ahora decidió hacer una comedia romántica borracha y encendida con dos protagonistas excluyentes. Barry, más que retraído a nivel social y adorable *border*, con la furia siempre a punto de estallar (habitual en Adam Sandler y su filmografía previa), maneja "su propio negocio", vendiendo unas inefables sopapas y otros artículos de la misma traza en un depósito con oficina. Lena, de personalidad decidida e incluso decidida a clarificar la bruma en la que Barry no reconoce vivir, es Emily Watson, lo que significa luz. Anderson pone a prueba la luz irradiada por Watson y la ubica en una película de claros contornos y envuelta en un aire nítido, en el diseño urbano sin recovecos de Los Angeles. Y aun así, Watson sigue iluminando. La luz de Barry es la luz de la inocencia, esa inocencia violenta del personaje interpretado por Owen Wilson en la primera película de otro Anderson, Wes: *Bottle Rocket*. Para lograr un imposible, sus criaturas hechas sombras en un plano con destino de recuerdo y de imagen de difusión del film, P. T. Anderson debió apelar a un contraluz extremo, violento, de fantasía.



Ese aire de fantasía —el cual permite que Barry fluctúe entre ser una especie de increíble Increíble Hulk y un ángel con la capacidad de flotar como Fred Astaire— se imprime en *Punch-Drunk Love* de una manera tan intensa, con tanta electricidad en el traje azul a la Jerry Lewis, que sería imposible pensar en sostenerlo en una obra de duración mayor. De hecho, esta es la película más corta de Anderson. De su película más ambiciosa, extensa, polifónica, novelística, *Magnolia*, pasó sin escalas a su obra más lineal y más recta, a su película-cuento. En la tradicional definición de cuento se indica que se lee de un tirón, sin pausas. Esa impresión de respiración contenida hasta el final es generada por *Punch-Drunk Love*, film libre de desvíos, comentarios y tiempos muertos. Es una línea recta energizada, concentrada en una vital corrida de Barry, una flecha tensa, una autopista en declive, al final de cuyo recorrido nos libera agotados, satisfechos.

Debido a esa y a otras de sus características de cuento, podríamos pensar en agregar *Punch-Drunk Love* a *Los amores difíciles* de Italo Calvino y llamarla "La aventura del vendedor". Película y libro-compilado de cuentos se conectan en esa decisión de contar el principio, casi siempre inconcluso, o los márgenes, y nunca "la" historia de amor. P. T. Anderson establece de manera decidida que eso que relatan las comedias románticas no son historias de amor sino sólo sus comienzos pero, por eso mismo,



por ser el nacimiento, tal vez se trate de sus instantes cruciales, esos que deben ser colocados entre algodones. En la mayoría de los mencionados relatos de Calvino, los personajes son tan brumosos como Barry, por eso la incompletud, la falta de cierre de las historias de amor, tan frustrante para los protagonistas como necesaria para el lector. Pero en *Punch-Drunk Love* aparece Lena, un ser con la capacidad de observar y observarse con sensatez y sentimientos, para hacer fácil lo difícil y para lograr, al fin y al cabo, que la historia de Barry y Lena nunca pueda convertirse en la calviniana "La aventura de un vendedor".

No sé qué es lo que me está pasando porque no sé cómo es la otra gente, Barry Egan.

A Lena, en los ojos de Emily Watson, le creemos al instante. A Barry le creemos porque sabemos en pocos segundos cuándo está mintiendo y cuándo no (y cuándo se está mintiendo a sí mismo), debido a



que Anderson nos ubica desde el principio en su punto de vista. Sin voz en off ni otras explicaciones, sabemos exactamente quién es Barry. El director-guionista-productor nos provee esa información desde la sabia elección de Adam Sandler para el papel principal. Para los seguidores del actor narigón se hace más fácil unir los puntos que componen a su personaje. Anderson usa, con resultados de chef, comida precocida. No crea un personaje del todo nuevo para Sandler, lo toma como un bloque con determinadas características: irascible, en el camino de la furia aunque angelical, cargado de energía, y lo hace girar y enredarse, mientras lo rodea con sus habituales planos largos, ambiciosos, nacidos para ser secuencia. La concepción visual de Anderson, un californiano, está relacionada con el espacio más habitual en su cine, Los Angeles, ciudad inusual e intensamente extendida, horizontalizada en extremo. Aunque hacer este tipo de relaciones lleva



siempre en el orillo la marca del disparate, privarse de ellas implicaría un grado de represión en la escritura al que el objeto del texto no permite llegar. Ahí vamos, entonces: la concepción visual del director es similar al trazo de Los Angeles, siempre con tendencia a ser horizontal antes que vertical. En especial en *Punch-Drunk Love*, sus imágenes se escapan hacia los costados antes que hacia arriba o hacia abajo, y en los movimientos de cámara también predominan esos sentidos. En *Punch-Drunk Love*, su habitual pantalla ancha (todas sus películas son 2,35) le permite a Anderson jugar con otros focos de atención. Las cosas que suceden por fuera de la órbita más cercana al protagonista sirven tanto para dejar asentado que Barry no puede controlar lo que pasa a su alrededor como para aportar al torrente cómico: por ejemplo, Lance (Luis Guzmán) probando que las sopapas son irrompibles (demostración de que el mundo sigue andando alrededor de Barry, a pesar de él y sus intentos de construirse una muralla). A diferencia de la casi absoluta seriedad de *Magnolia*, aquí hay comedia y situaciones cómicas, incluso tragicómicas, pero la ironía continúa ausente en el universo Anderson. La ausencia de mirada irónica es un rasgo compartido por todos los trabajos del director, incluso por aquel más proclive a prestarse a ese tipo de acercamiento, *Boogie Nights*, en donde el clan de hacedores de cine y video porno hubiera invitado a otros directores a miradas más altaneras. Anderson, de 33 años, siempre muestra a sus personajes, cualesquiera sean sus características, sin carga irónica, de la misma manera en la que se manejaba Tim Burton en su mejor película, *Ed Wood*, generando empatía donde podría haber habido distancia. Con ese film (y con *Mumford*, de Kasdan), *Punch-Drunk Love* comparte, además, cierto gusto anti-telenovela en la resolución y revelación de los secretos. "Destrocé el baño del restaurante", admite Barry frente a Lena. Y esa confesión es similar a las maravillosas y eternas palabras del Ed Wood burtoniano en el tren fantasma: "Me gusta vestirme de mujer". Y la respuesta de su interlocutora Kathy O'Hara (Patricia Arquette) es expeditiva, comprensiva, dulce, como la de Lena

ante las bizarras confesiones de Barry. Esa decisión de no estirar las respuestas, de no posponer lo inevitable, lo ya sabido —no todos nacimos para los retrasos en la revelación de información propios de los melodramas—, ayuda a la flotación de *Punch-Drunk Love* en los márgenes del género, tal como lo hacía *Mumford*, otra película del comienzo de un amor con resoluciones expeditivas.

"En Los Angeles no hay quien haga nada a no ser que tenga coche. (...) Todos los semaforos para peatones están en rojo, permanentemente, todos ellos: DON'T WALK, dicen. Ese es el mensaje, el contenido, de Los Angeles: don't walk, no ande. Quédese en casa. No ande. Conduzca. No ande. ¡Corra!", decía Martin Amis en su novela *Dinero*. El primer sobresalto de *Punch-Drunk Love*, un sobresalto puramente físico (después vendrán los combinados con las emociones), es un espectacular accidente, de un solo vehículo, en la calle. Y si en Los Angeles los autos significan tanto como dice Amis, la estrategia de Lena para acercarse a Barry, "dejar" el auto, es una actitud hasta pasional, de abandonarse en el otro. Y si Los Angeles ordena correr, Barry sí que sigue las indicaciones, tanto al correr con frenesí para un escape imposible como para volver a Lena en la primera noche, en ese edificio pelado de ornamentación como una maqueta y trazado con tantas calles rectas como la ciudad que lo contiene. Barry también escucha los gritos de la ciudad al correr, encerrado en su mente, hasta explotar de furia rompiendo cosas. Barry se sabe con problemas, pero no le es fácil detectarlos, no sabe en quién mirarse. Hasta la irrupción de Lena. O más bien hasta que Lena, luchadora, decida que su aparición cambiará la vida de Barry, logrando incluso encaminar su furia hacia la defensa de ese amor que está naciendo. Ese punto sin retorno está marcado por un violento cambio de focalización. Es una de esas apuestas de malabarista de las que sólo quien bien sabe lo que está contando puede salir airoso. Barry, aterrado, habla de un cliente de Toledo (!) para escapar de la tensión provocada por la presencia sorpresiva de Lena (Barry no puede con los imprevistos), y de-

ja en la nada la posibilidad de salir con ella. Lena, junto a la más insistente de las siete hermanas de Barry, sale del depósito-oficina y, por primera vez y de forma ostensible, la cámara de Anderson deja a Barry, cuyo punto de vista era excluyente hasta el momento, y sigue los movimientos de Lena, quien, yendo hacia el auto, decide volver y hacerse cargo de la situación, y desenredar todas las vueltas que tiene Barry. "¿Querés ir a cenar mañana a la noche? OK, pásame a buscar a las siete y media." Esa es Lena. Por unos segundos, Anderson nos cambia el personaje en el cual se enfoca la narración, y luego vuelve a él. Y si esta decisión estética parece justa es porque lo es en extremo: nuestros sorprendidos ojos ante el cambio de punto de vista están bien abiertos para maravillarse con el caminar intrépido de Lena, y permanecer en esa fascinación casi tóxica a la que nos invita la película.

Nunca hasta hoy la caudalosa energía del cine de P. T. Anderson había encontrado unos protagonistas a su medida. Nunca hasta hoy sus hipnóticas, poderosas imágenes habían sido tan ajustadas a la importancia de la historia. Nunca hasta hoy sus torbellinos y disparates sonoros —a los que ayuda su músico, Jon Brion, quien sólo ha trabajado en el cine para P. T. Anderson— habían encontrado semejante grado de movimiento y vibración emocional. Nunca hasta hoy el gran director que era Anderson hasta *Magnolia* había conjurado todos los elementos de sus visiones pasionales en algo tan grande.

El amor y la furia forman una combinación seductora. No es extraño encontrarlos yuxtapuestos, apenas separados por una tragedia. Uno de varios buenos ejemplos puede encontrarse en *Arma mortal II* (1989), cuando Martin Riggs (Mel Gibson) decide vengar el asesinato de su novia y tira abajo una casa. Pero es mucho más difícil la comunión del amor con la furia en un contexto de romanticismo exacerbado, en una película cómica que no renuncia ni a la oscuridad ni a la ambigüedad. De todo esto y de mucho más está hecha *Punch-Drunk Love*, la primera de las obras maestras de Paul Thomas Anderson. ■

Hasta hoy, *Embriagado de amor* ha conseguido sólo voces a favor en *El Amante*.

Pero son muchos menos los admiradores de la obra anterior del director. Esta nota es de uno de los integrantes de esa minoría. **por DIEGO TREROTOLA**

PERFIL DE **PAUL THOMAS ANDERSON**

Rostros del juego

Un amor real es como vivir en aeropuertos.
Pasajera en trance
Charly García

Establecer alguna posición sobre el cine de P. T. Anderson, como sucede con la mayoría de los más atendibles directores estadounidenses surgidos en los noventa, es imposible sin considerarlo un director educado en la valoración hegemónica del "cine de autor", especialmente sobrevalorada en los últimos años debido a un restringido entendimiento de lo que es el cine independiente. De Quentin Tarantino a Todd Haynes, de Wes Anderson a Todd Solondz, los cineastas de los noventa tienen cierta obsesión por exponer de distintas maneras la autoconciencia de sus propios rasgos de autor. Si a mediados de los setenta, tras *Cahiers du cinéma* y la Nouvelle Vague, François Truffaut se quejaba de que todos los directores se creían autores; en los noventa, la queja debería ser que todos los directores se creen que pueden burlarse de la idea de autor o, para ser más suaves, que todo director cree poder jugar con la autoría cinematográfica planteando en sus películas continuidades y rupturas temáticas, estilísticas, formales, visuales, sonoras, etc. Bien, hay que ver cuán interesante y rentable para la crítica actual es seguir ese juego del autor. En este sentido, Anderson, con sólo cuatro largometrajes, es uno de los directores que proponen un conflicto constante con su propia identidad como cineasta, pero que desplazan este conflicto para plantear juegos fundamentalmente cinematográficos.

En un texto breve llamado "El juego", del libro *Discursos interrumpidos I*, Walter Benjamin escribe: "El juego, como toda otra pasión, da a conocer su rostro como la chispa que en el ámbito corporal salta de un centro a otro, moviliza ora este órgano ora aquel otro y reúne y limita en él al ser entero". Luego de esta primera oración, Benjamin continúa con una descripción detallada de



cómo un jugador de ruleta utiliza todos los sentidos para atender su faena; una descripción similar a la que utiliza Edgar Allan Poe en su cuento *Los crímenes de la calle Morgue* para dar cuenta de la capacidad analítica usada para detectar los matices gestuales de los adversarios en un juego de cartas. Pero, ¿cuándo se puede hablar de un juego cinematográfico? Una de las primeras respuestas válidas fue desarrollada en el libro *The Hollywood Hallucination* de 1944, donde el talentoso escritor, ensayista y crítico estadounidense Parker Tyler pensaba cada película como el juego de la charada, una suerte de oficio mudo donde el guión funciona como un punto de partida literario que los actores y el director tienen que convertir en pantomima sonora, en un lenguaje audiovisual lúdico. En este proceso (la transformación del guión en puesta en escena) Tyler encontraba el "ojo surrealista de Hollywood" y su capacidad de generar un mundo alucinato-



rio a causa de la distorsión compositiva a través de la sofisticación de encuadres y una cámara analítica que transita y mira desde los espacios más variados. Bien, en este sentido, Anderson es un jugador nato y encarna mejor ese espíritu cuya principal certeza es que hacer cine no es otra cosa que una forma de jugar y, entre los realizadores surgidos en los noventa, tal vez sea el más lúdico. La primera película de Anderson, editada en Argentina directamente en video como *Vivir del azar* (*Hard Eight*, 1996), alude en su título original al nombre de un juego de dados y transcurre enteramente en ciudades-casinos. Sin embargo, las escenas de juego no son elementos fundamentales, más bien el relato se basa en la relación entre personajes que viven de los casinos. Esa relación es como la de los participantes de una partida de cartas, Anderson se dedica a observarlos mientras juegan unos con y contra otros. En esa primera película, con un perfecto mecanismo de relojería narrativo que avanza lenta y firmemente, la mirada analítica del jugador de Poe es la principal virtud de Anderson. Excelente director de actores, ya desde su ópera prima logró expresiones gestuales increíbles en todos sus intérpretes, principalmente en sus actores fetiches: John C. Reilly, Philip Baker Hall, Luis Guzmán, Melora Walters y, sobre todo, en los matices de la extrovertida afectación de Philip Seymour Hoffman, único actor que participa en todas sus películas. Los relatos corales de



Como indican las agujas del reloj, en la otra página aparecen *Embriagado de amor*, *Boogie Nights* y *Magnolia*. Aquí al lado, Paul Thomas Anderson

Anderson, *Juegos de placer* (*Boogie Nights*, 1997) y *Magnolia* (1999), son una rayuela de rostros y una manera de maximizar el voyeurismo gestual, de espiar actuaciones, de hacer saltar la chispa juguetona entre la mayor cantidad de mohínes, ademanes, muecas y de otras charadas. Ejemplos notables son Gwyneth Paltrow llorando desconsolada en un motel en *Vivir del azar*, Julianne Moore y Heather Graham exaltadas al aspirar cocaína o Mark Wahlberg con sus poses ridículas de karateca en *Juegos de placer*, William H. Macy con su incómoda y nerviosa verbosidad en un bar gay en *Magnolia*, y Adam Sandler mientras entra y sale de la casa de una de sus hermanas para no presentarse en medio de una conversación que lo avergüenza en *Embriagado de amor* (2002). Sin embargo, lo más interesante de Anderson es que sus juegos narrativos y de puesta en escena son destructivos. Una sola imagen se repite de distintas formas en sus cuatro películas: la destrucción de los vidrios de un auto (ver la importancia de los autos en PTA en la crítica de JPF). Este detalle en sus tres primeras películas se agiganta en *Embriagado de amor*, porque el personaje de Adam Sandler tiene como rasgo central un suceso de su infancia en el que rompió los vidrios de su casa, hecho recordado por su familia con alegría. La paradoja está planteada: el carácter destructivo es la forma de construir una constante en la obra de Anderson. En el mismo libro citado más arriba,

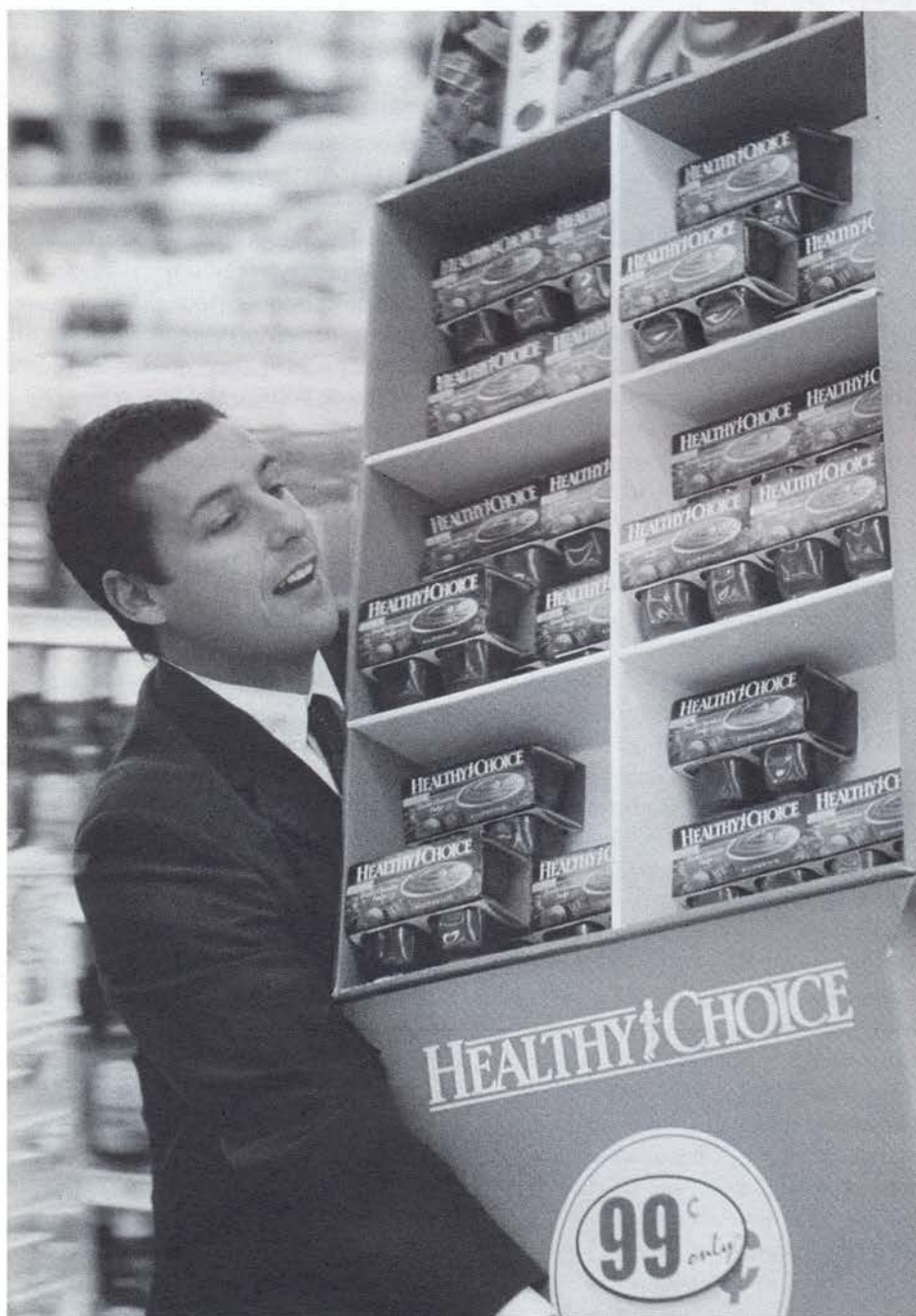
hay otro texto breve sobre "el carácter destructivo", que Benjamin define como una actitud joven, alegre, fresca. Y continúa: "El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos". P. T. Anderson es el prototipo de cineasta-jugador-destructivo. Su propia filmografía abre un camino distinto en cada una de sus películas; o mejor, cada una hace escombros la anterior y trata de generar un nuevo surco. Y como todo buen carácter destructivo borra las huellas de su propia destrucción. (Por eso es menos importante, o imposible, hablar de huellas autorales porque las repeticiones son menos un eje fundamental que los inevitables escombros que quedaron de su labor anterior.) Por lo tanto, las formas de destruir se reinventan siempre, no se establecen como una mirada, como una actitud repetible. Como ejemplos opuestos de representación de la destrucción están la enérgica, misógina y violenta conferencia de Tom Cruise llamada "Seducir

y destruir" en *Magnolia* o la actitud reconstructiva del gángster culposos Sydney, que quiere purgar su pasado pero termina en una nueva forma de destrucción en *Vivir del azar*. Y, por otro lado, Adam Sandler que rompe hasta lo enunciado como irrompible en *Embriagado de amor*. Pero también hay recursos formales que en Anderson encarnan el carácter destructivo: esos travellings zigzagües que encuentran caminos en todas partes, que recorren los espacios sin detenerse por nada, casi como si atravesaran cualquier muro, cuyo mejor exponente es el plano secuencia de aquella fiesta de fin de año en *Juegos de placer* que termina con el suicidio de William H. Macy. A pesar de la unidad temporal de los travellings, la acelerada continuidad se presenta como el colmo del montaje en plano, como un laberinto excitante, una manera de quebrar la lógica de la realidad, para terminar con la destrucción de toda armonía real. Está más cerca de la distorsión y el ojo surrealista de Tyler que de la experiencia del realismo baziniano. Para dar ejemplos de otros maravillosos recursos destructivos de Anderson están esas dos secuencias de *Magnolia*: la aniquilación de cualquier verosímil narrativo con la canción *Wise Up* cantada por todos los personajes, y la estridente lluvia de sapos, que no sólo hace añicos el verosímil sino que devasta toda la ciudad y destruye hasta las actitudes destructivas y/o constructivas de los personajes.

Con excepción de *Magnolia*, que termina con una declaración de amor, todas las películas de Anderson finalizan en el mismo espacio donde se inició todo el ritual narrativo. Philip Baker Hall en la cafetería en *Vivir del azar*, Mark Wahlberg frente al espejo antes de salir al set en *Juegos de placer* y Adam Sandler en su oficina depósito en *Embriagado de amor*. Volver al comienzo es derribar todo lo andado, es volver a la primera encrucijada. Es vivir en aeropuertos siempre a punto de despegar. Es amar. Es jugar. Es destruir. ■

Un gran chico

Para muchos es un actor de comedia. Para nosotros también, lo que ya nos alegra la vida. Además, sin ser director, es el virtual autor de todas sus películas, el dueño de una de las carreras más coherentes de Hollywood y un personaje único, con una generosidad y unas neurosis que merecen ser tomadas muy en serio. **por SANTIAGO GARCIA**



Adam Sandler apareció en el cine mainstream a comienzos de la década del noventa, en la misma época en que empezó a brillar con sus personajes memorables en *Saturday Night Live*. Pero recién en 1995 logró ser el protagonista de un film, y fue así que su último año en SNL coincidió con el estreno de lo que ahora podríamos llamar su ópera prima: *Billy Madison*.

Esta forma de referirse a un actor que no dirigió una sola película puede resultar extraña, pero si uno estudia detenidamente su filmografía comprobará que no es así. El grupo de películas de Adam Sandler que hasta hoy podríamos considerar su filmografía como autor está formado por *Billy Madison* (1995), *Happy Gilmore* (1996), *La mejor de mis bodas* (1998), *El aguador* (1998), *Un papá genial* (1999), *El hijo del diablo* (2000) y *Mr. Deeds* (2002). Su actuación en *A prueba de balas* (1996) es fiel al personaje pero la película no explota mucho sus posibilidades. *Embriagado de amor* (2002), por el contrario, está dirigida por un realizador muy personal que comprende perfectamente a Sandler y lo aprovecha sin traicionarlo para obtener un resultado sin precedentes en la carrera de ambos. Paul Thomas Anderson hace lo mismo que hizo Martin Scorsese con Jerry Lewis en *El rey de la comedia*. Películas de autores que se fusionan con el universo de otros autores.

Es necesario aclarar que Adam Sandler no sólo protagonizó los films señalados al principio, también escribió el guión de todos ellos (excepto *La mejor de mis bodas*, con guión de Tim Herlihy, colaborador de Sandler en el resto de los títulos mencionados) y, a partir de *El aguador*, incluso los produjo. Queda claro que Sandler tiene el control de las películas en las que participa

La unión Sandler-Anderson tiene ecos de aquella alianza Scorsese-Jerry Lewis, la de *El rey de la comedia*



Tres momentos Sandler: *El aguador*, *La mejor de mis bodas* y *Little Nicky*: *El hijo del diablo*.

y es el responsable final. Los directores elegidos por él suelen ser actores que no cuentan con una gran carrera: Steven Brill dirigió *Mr. Deeds* y *El hijo del diablo*, luego de haber interpretado pequeños papeles en *La mejor de mis bodas* y *Un papá genial*. Dennis Dugan dirigió *Un papá genial* (donde hace un corto papel y también aparece en un televisor actuando en *Columbo*) y *Happy Gilmore*, donde encarna un personaje importante. Frank Coraci, que no es actor, dirigió *La mejor de mis bodas* y *El aguador*, y Coraci interpreta allí al padre de Sandler. *Billy Madison* está dirigido por Tamra Davis. Nadie llegó a rodar tres películas de Sandler. Los directores se fueron acercando cada vez más a su círculo y esa especie de comunidad se mantiene película a película. Siempre se elogia la costumbre clásica de usar los mismos actores secundarios, y actualmente, nadie repite más actores que Adam Sandler. El caso extremo es Allen Covert, que participó junto con él en la mayoría de sus films. Interpretó los papeles más disímiles y hasta tuvo que subir mucho de peso para su rol de gay en *El hijo del diablo*. Y claro, como no es una estrella del Método, nadie hizo prensa con eso. Pero muchos actores van y vienen en los films de Sandler, algunos muy famosos. De todos ellos, es Steve Buscemi quien forma parte del elenco estable. Los roles más disparatados que uno pueda imaginar están destinados a él. No sé cuánto cobraron Ben Stiller, Reese Witherspoon, Kathy Bates, Harvey Keitel, Winona Ryder o Quentin Tarantino por trabajar en estos films. Pero nadie fanfaronó con el infame discurso de "trabajamos por el sueldo mínimo porque siempre es un placer estar bajo las órdenes de..." (generalmente el espacio es llenado con los nombres de Robert Altman y Woody Allen). Sin embargo, en el mundo Sandler se alternan rostros muy famosos con sus actores fetiches sin ningún problema y con total naturalidad. Y cada uno de ellos parece sudar la camiseta y poner todo su amor en cada film. Sinceramente, espero que no trabajen por el sueldo mínimo.

Adam Sandler interpreta siempre a un mismo personaje, con variantes que demues-

tran su gran talento como actor, pero iguales en lo que se refiere a su comportamiento y su relación con el universo que lo rodea. Un gran chico y un chico grande. Es decir, es una buena persona y tiene un comportamiento infantil. Es caprichoso y malhumorado y, como todos saben a esta altura, tiene explosiones de violencia que ya son su marca personal. Si Sandler tuviera 6 años, esas explosiones serían las de un chico enojado, pero como tiene alrededor de 30, producen un efecto cómico, una falta de compostura que sin duda lo distingue del resto de la gente. En *Un papá genial* los consejos que le da a su hijo adoptivo de 5 años no son los de un padre sino los de un compañero de salita verde. El mundo de los adultos, al que se supone que él debería acceder, no es necesariamente malo. Malos son aquellos –y esto está presente siempre– que especulan con la gente y sus proyectos. Quienes buscan la victoria a cualquier precio, los que eligen a la pareja por sus posibilidades de triunfo en la sociedad o los que viven de forma hipócrita sus relaciones. Los que traicionan a sus amigos y a sus familiares son los malos en los films de Sandler. El actor podrá ser irascible, pero no es hipócrita. Cuando miente es porque siente una vergüenza infantil de que se sepa alguna cosa privada sobre él. Pero esas mentiras duran poco y la nobleza del personaje termina imponiéndose. Ahora, cuando Sandler se enoja, no discrimina al elegir el objeto de su ira. Viejos, niños, mujeres, liados, negros, blancos, altos, chinos... El no hace diferencias, ni para odiar ni para amar. Sus películas despliegan el abanico más completo de personajes no integrados que se haya visto jamás en la comedia. Tanto quiere a todos sus personajes que no los descuida jamás. De alguna forma –y esto lo diferencia del cómico que más se parece a él, Jerry Lewis– él abre el juego de la comedia y permite que todo su elenco tenga buenos gags. Al igual que Lewis, Sandler es un niño, pero nunca aparece el adulto oscuro de los films de Jerry. Además, se parece al director y actor Jerry Lewis por la modernidad y la intensidad que tienen sus comedias. Y los personajes que Sandler interpreta pueden tener tartamudeos o

problemas de habla que potencian la incomodidad de los espectadores. *El aguador*, la más representativa de sus películas, es un trago fuerte para quienes no disfrutaban de la comedia extrema. El inocente aguatero que allí interpreta (Bobby Boucher) se convierte en estrella de fútbol americano (*fútbol*, como dice su mamá) porque tiene el don de visualizar el objeto de su odio en el rostro de los contrincantes y les pasa literalmente por encima. Su novia en esta película ha pasado varias veces por la cárcel, y lo ama con todo su corazón; hacen una pareja perfecta. El salvaje hogar cajún donde vive con su mamá es simplemente indescriptible. Y un personaje (interpretado por el impar Clint Howard, el poco agraciado hermano de Ron) le dice: "Vos sos una inspiración para todos aquellos que no nacimos guapos, ni encantadores, ni cool". A *Happy Gilmore* lo describen como "un colorido y temperamental héroe de la clase trabajadora", y de ahí proviene el éxito de este frustrado jugador de hockey que se dedica a jugar al golf de forma poco ortodoxa. El hockey sobre hielo y el catch son dos pasiones que aparecen en varios de los films de Sandler, lo mismo que la música popular, cuyo peso es muy importante en sus películas. En las escenas clave, suele haber una canción popular y la elección de los temas demuestra un gran conocimiento en la materia, que despliega al máximo con la música de los ochenta en *La mejor de mis bodas* (cameo del irascible Billy Idol incluido) y el heavy metal en *El hijo del diablo* (cameo de Ozzy Osbourne decapitando un murciélago incluido). En *Mr. Deeds* el protagonista se hace amigo de John McEnroe, la quintaesencia del carácter podrido en el deporte. Parece que a Sandler la gente que explota en lugar de contenerse le resulta confiable y querible, y a su vez su temperamento resulta más simpático para el público. Aunque estamos en el año 2003 y esto ya todo el mundo lo sabe, el cine al que apuesta Sandler no tiene la más remota chance de ser tomado en serio. Pero la estupidez de la crítica y la industria no parece detenerlo. En menos de una década, Sandler se ha ganado un lugar de honor dentro de la comedia universal. ■

EXIT

LOBBY & BA

ATRAPAME SI PUEDES

Catch Me If You Can

ESTADOS UNIDOS

2002, 147'

DIRECCION Steven Spielberg
PRODUCCION Steven Spielberg, Walter F. Parkes
GUION Jeff Nathanson
FOTOGRAFIA Janusz Kaminski
MUSICA John Williams
MONTAJE Michael Kahn
INTERPRETES Leonardo Di Caprio, Tom Hanks, Christopher Walken, Martin Sheen, Nathalie Baye.



GAGAGE CLAIM

EXIT

La cruel verdad

por EDUARDO ROJAS





Una loca evasión. Una fuga permanente. Diversión e inocencia primero, luego la reflexión. Spielberg desencadenado.

Sus dos últimas películas (*Inteligencia artificial* y *Minority Report*) trataban con un tono sombrío y apocalíptico su tema de siempre: la niñez expósita, la supervivencia del niño abandonado, la soledad y el miedo. En *Minority...*, se había puesto en el lugar del padre como otros directores contemporáneos que afrontan el tema de la muerte del hijo como una premonición, a la manera junguiana, de alguna hecatombe por venir. En *Atrápame...*, por el contrario, hace una cabriola y vuelve al lugar del niño. Frank Abagnale Jr. es un adolescente empujado al mundo por la inmadurez de los adultos; de su propia habilidad dependerá su supervivencia; su mirada conducirá la nuestra y nos mostrará el mundo que va descubriendo: un lugar fascinante y peligroso, un universo de oportunidades que la rutina adulta desperdicia, un chicle globo de sabor empalagoso, una burbuja de colores vistosos siempre a punto de explotar.

La virginidad de su mirada es la que hace posibles los encantamientos que practica Frank Jr., un mago que cree en sus propios trucos, que muestra su juego para que el embaucado participe con más entusiasmo del engaño (ver la reacción del padre de Brenda cuando Frank le confiesa la verdad), una definición del cine del propio Spielberg, un constructor de mundos fantásticos que van desde el desbocado galope de la serie Indiana al horror concentracionario de *La lista de Schindler* o su visión de la guerra según el soldado Ryan; films en los que desarrolla la veta de extraño ecumenismo que aparece en toda su obra: Spielberg, el judío

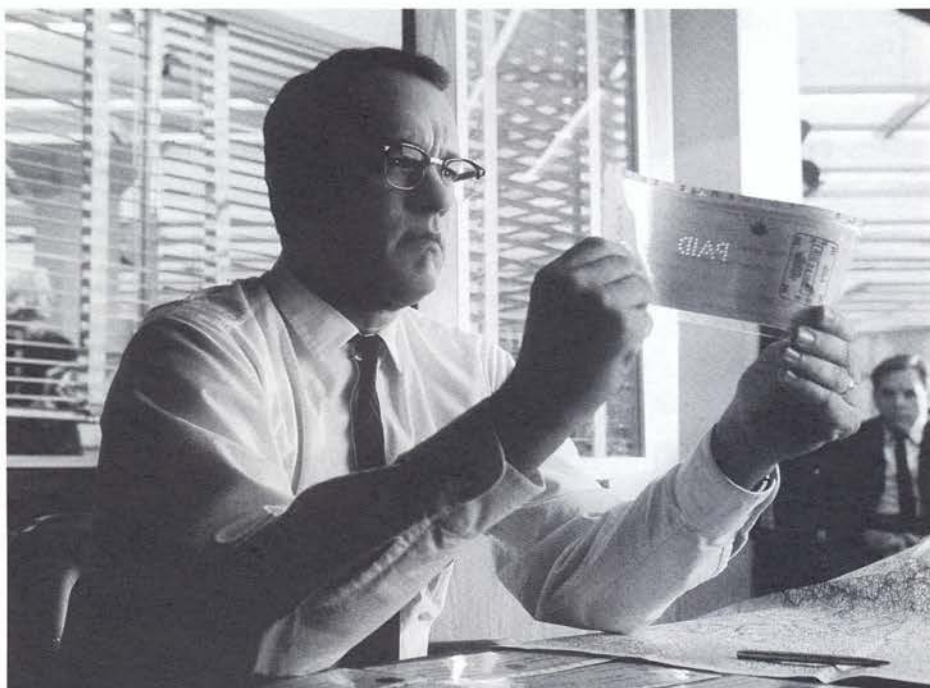
tardíamente acercado a sus tradiciones, filma principalmente personajes y dilemas cristianos. Aun en *La lista de Schindler* el conflicto central se da entre dos cristianos, el justo y el extraviado, discuriendo sobre el libre albedrío. Pareciera que su memoria histórica hebrea se concentra en los niños abandonados, el gueto, el fantasma de Anna Frank protegiendo a los inocentes.

Ryan o Indiana, Schindler o Abagnale, todos son parte del mundo privado de Spielberg, un universo sometido al vértigo de la acción, regido por normas morales nacidas de distintas vertientes mitológicas y religiosas que encuentran su improbable resolución en el equilibrio inestable de la narración cinematográfica, la verdadera patria de Spielberg.

Atrápame si puedes parece la elaboración perfeccionada de otro film anterior: *Hook*, su versión de Peter Pan; en ambos el tema es la negativa a crecer, la búsqueda del padre y la necesidad de reconstruir una escena familiar destruida por ambiciones a la vez adultas e inmaduras, los protagonistas de ambas vuelan por Pan Am (¿Peter Pan Am?), un símbolo del poder imperial caído luego del esplendor de los 60, la época en que Frank Jr. vive su fuga hacia adelante buscando su propio País del Nunca Jamás. Visto en paralelo con *Atrápame...*, *Hook* es un film desparejo que navega en el territorio de la fantasía infantil, con moraleja y sentimentalismo, *Atrápame...* en cambio disimula su condición de fábula detrás del carácter biográfico de la historia y de su precisa ubicación temporal. En realidad los *sixties* de Frank Jr. son tan fantásticos como el Nunca Jamás de *Hook*. La mirada andrógina del Di Caprio adolescente del principio guarda la imagen de un hombre, Frank Sr., seduciendo eterna-



mente a una madre bella como un hada, a la que conquistó en un país lejano luego de ganar una guerra. Un príncipe de leyenda, como todo padre idealizado por la mirada infantil. En realidad un amable fracasado lleno de fantasía que pierde todo de un golpe. Embaucador estafado que lucha contra el gobierno y termina trabajando para él, que envía a su hijo a la conquista del mundo con sus mismas armas, perfeccionadas por la inocencia de Jr., un doncel como Galahad, cuyo Grial adopta sucesivamente las formas de los íconos del consumo: trajes, aviones, hoteles, automóviles, mujeres, dinero, mucho dinero, en una acumulación que es una fuga sin término ("¿Puedo detenerme?", pregunta Frank Jr. en uno de sus encuentros; "Sigue adelante", le contesta Frank Sr.). Todo el oropel de una época que ofrecía paraísos artificiales para disimular su esencia siniestra que se desarrollaba en paralelo: la carnicería de Vietnam. Pero el hijo pródigo no es consciente de lo que pasa, de la guerra y la resistencia contra la misma, Woodstock y la erupción hippie. Nada de eso, Frank Jr. vive en un mundo de apariencias ("¿Por qué ganan siempre los Yankees?"; "Porque todos se distraen mirando sus trajes", lo instruye su padre). Nada mejor que la televisión para abordar esa



educación sentimental: brillo artificial, superficie sin cimientos, para aprender la medicina bastará copiar los modos del Dr. Kildare, para la abogacía el empaque de Perry Mason; todo es apariencia, engaño consentido y multiplicado: Frank estafa aprendiendo de la televisión lo que cree que es el mundo real, el espectador puede creer que los 60 eran tal como los muestra la película cuando en realidad estamos viendo su representación abstracta, desde los títulos hasta la música de John Williams estilizada "a la manera de" Henry Mancini, según acota Manuel Trancón. Todo es juego y representación en *Atrápame...* La película que vamos a ver también, resalta Spielberg desde el principio cuando en un programa de entretenimientos de televisión el ¿verdadero? Frank Jr., juega al acertijo sobre su personalidad con dos ¿Sosías?

La conquista de este mundo sólo es posible mediante la estafa, y la estafa en esta escala sólo es posible mediando la inocencia del estafador, antes que la del estafado. Esta es la diferencia entre padre e hijo; Frank Sr. es un adulto derrotado, Frank Jr. es el niño omnipotente que cree que todo le es posible: reconquistar su casa, a su madre para su padre, romper para siempre el reloj co-

mo Peter Pan. Sus entradas en cuadro están siempre iluminadas por una luz eclesial que penetra a través de altos ventanales, como de iglesia, y lo rodea de un halo angelical. La misma fuente de luz ilumina a Frank Sr., pero su figura aparece envuelta en sombras, es la marca del desencanto y la madurez.

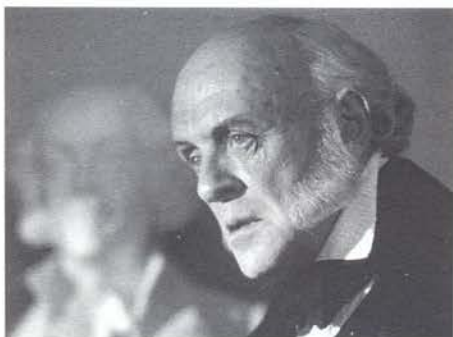
Pero en este mundo de alegría robada y fugas permanentes hay otro perseguidor: el agente especial Hanratty (Hanks), un adulto torpe y austero que persigue hijos ajenos (Frank) o propios, su hija que para él, como Peter Pan, está detenida en el tiempo, la cree de cuatro años cuando en realidad tiene quince. La hija se llama Grace. Carl persigue a esa Gracia que, a diferencia de la de Frank Jr. tiene otra marca religiosa: la del luteranismo, con su sello de ascetismo y trabajo, sus obispaes ropas oscuras, su obsesiva búsqueda de la verdad ("¿Es verdad que no eres luterano?", le dice Brenda a Frank Jr. en el momento de la separación). La pregunta por la verdad recorre toda la película, Frank Jr. desafía a la verdad, la convoca mediante la estafa; Carl la busca con la lupa del investigador, con la sospecha inconfesable de que el mundo fantástico de Frank, imbuido de ambigüedad moral, la esconde. La verdad es una mujer elusiva y cruel a la que todos los hombres de

la película persiguen sin suerte (Paula, Brenda, Grace). Carl persigue y protege a Frank Jr. como un verdadero padre. Frank Sr. es el padre cómplice y permisivo que todo adolescente quiere tener. Carl es el padre de la adultez y las obligaciones. Uno y otro son el testimonio de sucesivos fracasos: el de sus propias vidas solitarias, fracaso que abarcará finalmente a Frank Jr., excluido de toda escena familiar; cada una de las Navidades que pautan el relato encontrará a Frank y Carl unidos por la persecución y la soledad, en Francia frente a la iglesia repleta de gente en procesión. En EE.UU., punto final de la fuga de Frank Jr., su padre muerto, su madre feliz con otro hombre y otra hija, la ventana cubriéndose de nieve lo aleja para siempre del hogar de infancia. Peter Pan ha muerto, su traje del cielo se muda por otro elegante y oscuro, su mirada se endurece trabajando para el gobierno y las corporaciones por millones de dólares. Esta suma de fracasos es la de una sociedad construida bajo el molde luterano, aquel en el cual la gracia de la salvación depende del capricho de un Dios arbitrario. Nada importa hacer lo correcto o ser un depravado, en el último instante el dedo divino puede salvar al descarriado y condenar al justo. Al luterano sólo le queda el trabajo y la angustia de su incierto destino ultraterreno; el resultado histórico es ese enorme territorio confesional, ese imperio construido sobre el vacío y la soledad del que da cuenta otro film reciente: *Las confesiones del doctor Schmidt*, si bien con una mirada casi documental que no le permite tomar la distancia justa de la piedad o la crítica.

Más allá de la hipnótica atracción de su maestría narrativa, *Atrápame...*, como casi toda la obra de Spielberg, es un film traspasado por la tristeza y el desamparo. Como si la disyuntiva de raíz religiosa en la que una vez más sumerge a sus personajes se debatiera entre la severidad protestante de los descendientes del Mayflower —devenida ahora en esta tierra baldía, la patria del hierro y el napalm— y otro territorio incierto de anarquía individual: el jazz, tal vez el rock, pero antes que nada el cine como lo entiende Spielberg, galope gozoso hacia el Nunca Jamás, cuando teníamos padres, cuando la mentira era parte del juego. ■

El hombre sorprendido

Hace varios años, *El Amante* le dedicó a Spielberg un dossier donde se repasaban todas sus películas. Luego hubo notas sobre *La lista de Schindler*. Desde entonces, el director realizó seis films que pueden colocarse sin problemas entre lo mejor y más complejo de su obra. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**



Desde arriba, Hopkins en *Amistad*, Cruise y Samantha Morton en *Minority Report*, y Haley Joel Osment y Jude Law en *I.A.*

Decir que es uno de los cineastas más importantes de la historia del cine es redundante, pero vale la pena aclarar un punto. No lo es, precisamente, por los éxitos de taquilla con los que su nombre está asociado. En realidad, los seis films posteriores a *La lista de Schindler*—con la excepción de *El mundo perdido: Jurassic Park*—no batieron récords de taquilla. De hecho, sólo la mencionada está entre las diez películas con más entradas vendidas de la historia. Lejos quedó el momento en que *E.T.* dominaba la cambiante “lista de todos los tiempos”. Esto no es poco importante: hoy Spielberg puede hacer prácticamente cualquier cosa, sus películas serán redituables y no necesita ser el monstruo que se devora a todos.

Esto es notable en sus últimos films, donde el director se muestra cada vez más libre y sincero. Una constante respecto de su obra anterior ha sido quebrada: el mundo no clausura lo maravilloso, sino que lo maravilloso forma parte del mundo. Antes, *E.T.* desaparecía de la Tierra o el Arca de la Alianza se escondía para siempre en las heladas aguas del cálculo burocrático, como una manera de volver al mundo estable tras la puerta del cine. Ahora no: los dinosaurios siguen vivos, los mentirosos triunfan, los precogs viven en una casita de cuento de hadas (en el ejemplar y único plano cálido de *Minority Report*) y el artificial David logra soñar. En medio de todas estas fantasías hay dos aparentes anomalías. Una de ellas es *Amistad*, un film que parece la versión *Billiken* de una historia apasionante pero que esconde en la manga la misma oscuridad que la ideología de *Rescatando al soldado Ryan*. La lección aprendida en *La lista...*—que ninguna invención puede contra la Historia—aparece aquí en el desesperanzador final de la historia de Cinqué. *Amistad* cuenta, sin embargo, una historia mucho mejor: la del esclavo convertido al catolicismo por la pura fuerza de lo maravilloso, sin dogmas que lo aten. En esa pequeña perla—paralela y con-

tracara del plano-secuencia de *El mundo perdido*, donde Migraciones para a los evidentes latinos en la frontera de San Diego, pero no ve a papá tiranosaurio presto a hacer puré la ciudad—se resumen la libertad y la complejidad de este Spielberg.

Otro elemento que pasó de lo sutil a lo evidente es el comentario social. En *Minority...* se habla constantemente de las “viviendas de los suburbios... proyectos sociales”, algo que uno bien imagina como *Lugano 1 y 2*. Y, siempre, alguien responde “cada vez hay más de esos”. El mundo de los privilegiados, la ucronía que aparecía muy clara desde el relato en off que abría *Inteligencia artificial*, es algo que a Spielberg no se le escapa. Y esto nos lleva a la segunda anomalía: permite repensar el execrable final de *Rescatando al soldado Ryan*. “¿Tuve una buena vida?”, pregunta el viejo Ryan al recordar e imaginar la absurda misión que lo sacó de la guerra.

Una misión que fue, ni más ni menos, pura propaganda. Ahora se lo puede ver como el final patético de un hombre común que sabe que no se justificaba tamaño sacrificio. Una pieza en la maquinaria, alguien fagocitado por la realidad como el esclavo Cinqué, como el antiheroico Ian Malcolm en *El mundo perdido*, como el sobreviviente David, como la precog Agatha, como, finalmente, Frank Abagnale Jr. y Carl Hanratty.

En el caso de *Atrápame si puedes* hay, además, una libertad narrativa (sin dudas, Spielberg es un gran narrador, pero además un inventor de formas para narrar en y con el cine) y un homenaje al director que más influye en la manera en que Steven crea personajes. Muchas veces se ha hablado del paralelo entre Spielberg y Disney, pero eso es arañar la superficie. Spielberg no es pueril, aunque se haya dirigido a la infancia (el costado cruel y desesperanzado de *Hook*, un film fallido pero interesantísimo, es una prueba); el nombre del maestro es François Truffaut. Los chicos de Spielberg están más cerca de Antoine Doinel que de los cuentos de hadas. Son capaces



Spielberg, con Di Caprio y Hanks, o cómo hacer hoy una película triste como *Los 400 golpes*

de acercarse al sexo opuesto (¿recuerdan el inquietante beso de *E.T.*?), de ser crueles, de sufrir, de correr aventuras (el pequeño de *El templo de la perdición*, el joven Indy en *La última cruzada*, la hija de Malcolm en *El mundo perdido*, los chicos fugitivos de *La lista...*, el joven Ryan, los niños perdidos de *Hook*, el protagonista de *El imperio del sol*, el ejemplar David, el secuestrado hijo de Anderton). De hecho sufren. Y añoran un paraíso perdido, que en el caso de Frank Abagnale es la familia.

Frank es avatar del joven Truffaut-Doinel y del joven Spielberg, aquí Balzac reemplazado por Bond, aquí el cine y la feria reemplazados por las viejas series de tévé, aquí Claire Maurier reemplazada por Nathalie Baye, pero las piernas de las mujeres son siempre las piernas de las mujeres. *Atrápame si puedes* es tan triste como *Los 400 golpes*, y la felicidad de Frank no es otra cosa que la claudicación ante la libertad. El último Spielberg parece decir que el cine permite que la maravilla exista, que ya no hace falta clausurarla en el film, porque de hecho el tiempo de la infancia, el tiempo de las posibilidades y de la emoción pura ya no se recupera sino de manera vicaria.

Hay algo que suele molestar a los detractores del realizador, y es su recurrencia a los efectos especiales. Es verdad: un efecto digital, la aparición de un dinosaurio en medio de una ciudad, es evidencia de una manipulación que es paralela a la de las emociones del espectador. Pero hay algo importante en este Spielberg: los efectos especiales no son un exhibicionis-

mo vacío, sino la necesidad de sumar realismo a la puesta en escena. En sus últimos films, además, representan la toma de conciencia de un estado del cine, un estado que su obra ayudó a crear. Spielberg es consciente de que la gigantomaquia es regla en las producciones de Hollywood, que se trata de sumergir al espectador en una experiencia más grande que la vida, y que eso es producto en gran medida de su triunfo como hombre-negocio en el Tinseltown de los 70, junto a su compadre George Lucas. Pero cabe señalar que Spielberg jamás usó la superproducción por ambición comercial, sino por ambición artística. El montaje de *Minority Report* o *Inteligencia artificial* no se centra en la inmersión sensorial, sino narrativa. No le interesa a Spielberg aturdir sino, por el contrario, que el espectador comprenda el drama de sus personajes. La única situación inmersiva en la última parte de su obra es el comienzo de *Rescatando al soldado Ryan* (alguna vez habría que analizar las primeras secuencias de cada película del realizador, prodigios de exposición y concisión narrativa). Pero allí hay una vuelta de tuerca importante: la cámara sigue siempre, como un corresponsal de guerra, a Tom Hanks. La raíz, como la de cada invención de Spielberg, está en el cine del pasado, en este caso en los rodajes de John Huston como corresponsal en la Segunda Guerra, por un lado, y en *The Big Red One*, de Fuller, por el otro. Y a pesar del caos, el montaje permite comprender claramente la maniobra bélica, el ho-

rror, la ironía y el salvajismo de la situación. El cine de Spielberg trata acerca de la vida real desde el momento en que la lucha diaria por la vida es enfrentarse constantemente al azar y a la incertidumbre. Esa incertidumbre puede tomar la forma de un dinosaurio o de una guerra. Al realizador sólo le interesan dos aspectos en las historias que decide contar: que sean únicas; que representen esa vida más grande que la vida que las propias dimensiones de la pantalla exigen. Para decirlo claro: la visión del mundo de Spielberg es simplemente que el cine representa todo el mundo en un instante. De allí que cada secuencia parezca hija de algo que pertenece a la memoria cinéfila: *El mundo perdido*, desde su título, habla de eso, de un universo en el que el cine forjaba memoria y ya no está. Que la cacería de dinosaurios sea la puesta en gigante de la hermosa cacería de *Hatari!*, o que *Minority...* amplifique el voyeurismo hitchcockiano. El dueño de estas maravillas ya no necesita llenar las arcas de sus productores y es más libre. Pero la historia de Frank Abagnale demuestra que, aunque se puede ser feliz y rico dentro o fuera del sistema, la libertad perdida sólo puede recordarse o ejercerse en el mundo de lo imaginario. Esa es la lección que aprendió, sorprendido, Spielberg en sus films más recientes, una lección que viene de Truffaut, una lección que nos emociona comprender junto al director aunque aún pensemos que existen esperanzas fuera de la sala oscura. ▀

Los misterios de la fe

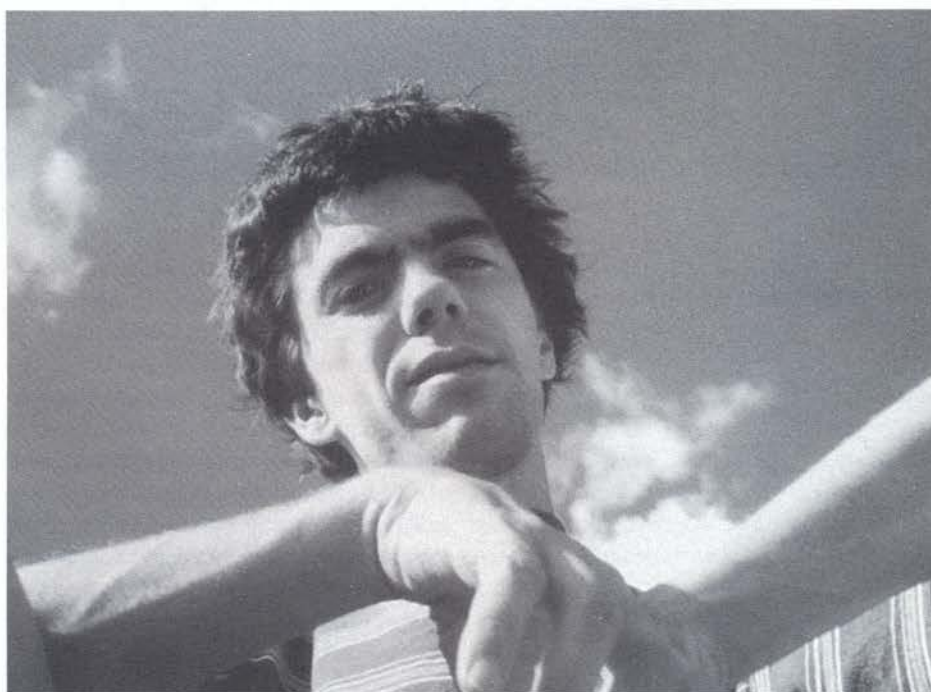
Un director que dice no tener fe filmó una película sobre gente que cree que a una mujer de San Nicolás se le apareció la Virgen. *Ciudad de María* es un documental que se hizo alrededor de ese fenómeno pero sin la mujer que le dio origen, ya que Gladys Motta no acepta cámaras.

Una entrevista sobre paradojas. **por SANTIAGO GARCIA y JUAN VILLEGAS**

Esta entrevista confirma las mejores sospechas que teníamos luego de ver *Ciudad de María*. Bellande pudo filmarla de la forma en que lo hizo porque se tomó el trabajo de comprender un fenómeno mucho más complejo de lo que una mirada rápida podría hacer suponer. De yapa, una simpática anécdota policial y, para estar a tono con otras páginas de la revista, la opinión del director sobre Spielberg.

En la película hay ciertos elementos propios del cine de ficción, como los gags y el manejo de la intriga.

A mí me gusta de *Ciudad de María* que hay una especie de historia, pero mezclada con algo que surge de la observación. A mí me interesan los documentales en los que podés ver que hay una curiosidad muy grande. Y hay muchos en los que eso no pasa. Uno ve una película piquetera y no hay observación, sólo hay discurso. Eso está clarísimo; tienen algo que decir, de lo que ya están convencidos, y simplemente quieren convencer al espectador. Acá lo que me gustaba era que había una historia. Era la de esta mujer, Gladys Motta, que vio a la Virgen y generó alrededor de ella todo un fenómeno. Pero para contarla había que ir a ciertos lugares, conocer ciertas personas y mantenerse en un estado de curiosidad permanente. Me gustaba eso, que combinara las dos cosas. No quería hacer algo que fuera un cuelgue, sin un hilo conductor que le diera un cuerpo a todo lo interesante que tenía para mostrar. Me gustaba que hubiera una historia, un argumento, que hubiera un investigador. Por eso para mí la película es como una mezcla de documental antropológico (como si fuera un documental sobre alguna tribu extraña y no sobre gente que vive en la ciudad donde yo me crié),



comedia italiana y película de misterio. Tenía que tener un poco de cada cosa. Alguien tenía que investigar y buscar a Gladys Motta, y era divertido todo lo que pasaba, con toda esa cosa muy italiana.

Ahora, si vos quisieras contar esta historia como una ficción y decidieras hacer una comedia, tendrías que mentir, porque si contaras la verdad nadie te creería. Y además pensarían que te estás riendo de la gente. O sea que no podría haber sido otra cosa que un documental, a pesar de que utilizás muchos elementos del cine de ficción.

Yo no veo tanto lo de la ficción. El misterio alrededor de Gladys Motta, por ejemplo, es real. No es que le agrego misterio para que sea más interesante. Es así. Lo que sí intenté fue que tuviera el sentido narrativo más fuerte posible. En general, en la película los

hechos no avanzan mucho, no había muchos elementos que permitieran armar un guión de hierro. Entonces hay una idea de búsqueda y de desarrollo. Si no tenía eso, la película corría el riesgo de ser aburrida.

¿O sea que la decisión de dejar siempre en off a Gladys Motta surgió directamente de la imposibilidad de llegar a ella?

Sí, era imposible. Siempre supe que nunca me iba a dar una entrevista.

¿Vos querías hacer un documental sobre el fenómeno o sobre Gladys?

Yo quería hacer un documental sobre el fenómeno que provoca Gladys, a quien nadie conoce. No es que solamente a mí no me dejaban filmarla. Por ejemplo, para un aniversario fueron 300 mil personas, todas deseando conocerla, pero solamente un grupo de 400 pudo verla asomándose por la ven-



Tres imágenes del fenómeno de María y Gladys Motta en San Nicolás



tana y saludando, tal cual se ve en la película. Para eso, esas mujeres estuvieron cinco horas esperando, tocándole timbre, pidiéndole que saliera. Yo sabía desde el principio que esta mujer no daba entrevistas. Obviamente fui e intenté, pero sabiendo que iba a ser imposible poder filmarla. Pero no por algo en especial en contra de mí. Yo estaba en la misma situación que todo el mundo. **¿O sea que desde el principio sabías que tenías que armar la historia sin ella?**

Sí, eso fue lo que tenía más claro. En realidad era lo único que sabía antes de ir a filmar. Porque cuando fui por primera vez no tenía idea de nada. Había pasado en auto por el campito, pero nada más. Conocía bien la historia y los rumores que corrían en San Nicolás. Y me parecía alucinante que esta mujer, que nunca aparecía, generara todo eso.

Es muy impresionante lo que sucede con la gente cuando ustedes aparecen con la cámara.

Lo que pasaba era que la gente quería verla a ella y sabía que si había cámaras las remotas chances de que Gladys saliera se reducían a cero. Necesitábamos que la gente nos tuviera algo de confianza, que no nos odieran. Entonces muchos de los intentos para filmar en la casa los dejamos para el final, cuando todas las entrevistas importantes ya estaban hechas.

¿Cuántos 25 de septiembre fuiste?

Cuatro: 97, 98, 99 y 2000. Y en 2001 fui solo, a grabar sonido. También fui algunas veces durante el resto del año, pero cuando más filmaba era durante la semana previa a cada 25 de septiembre, que es cuando pasan más cosas. Son los momentos en los que toda la ciudad se va preparando, los periodistas hacen sus investigaciones porque tienen que preparar los suplementos especiales...

Durante las proyecciones del año pasado en el Bafici, la gente se reía en momentos bas-

tante llamativos. Sin embargo, la película no tiene un tono de burla. ¿Cómo interpretás que la gente se ría ante situaciones que no buscan ese efecto?

Que yo no me burle no significa que mi mirada no tenga humor. Burlarse es hacer quedar en ridículo, que de todos modos no sé por qué está tan mal visto. No creo que esté mal; todos nos burlamos a veces. Pero la película no se burla. Al principio, las primeras veces que fui, había una tendencia hacia ese lado. Si yo hubiera filmado toda la película en los dos primeros días, seguramente habría sido una burla gigantesca, porque no tenía la dimensión real del fenómeno. Lo que me llamaba la atención era lo ridículo. Pero después empecé a conocer más a la gente, a leer las cartas que le mandaban a Gladys. Las cartas son de gente que quiere curarse el cáncer, poder tener hijos, volver a caminar, volver a tener una pareja. Es decir que se trata de personas que, si bien uno puede pensar que actúan de un modo ridículo, tienen los mismos problemas que tiene todo el mundo y viven las mismas angustias. Ahí es donde te das cuenta de que no es tan gracioso, o que no es solamente gracioso. Pasa a ser algo fuerte, interesante, algo que te da ganas de conocer más. Por eso creo que me sirvió

tardar cuatro años, porque fui entendiendo mucho mejor el fenómeno. Pero, por otro lado, desde el primer día supe que iba a tener humor, porque hay una cosa disparatada y absurda todo el tiempo. La idea de solemnidad que tienen los religiosos sobre Dios me parecía ridícula. Pero hay que decir que en la película se los trata con bastante dignidad. El psiquiatra, por ejemplo, dice unas barrabasadas que no tienen ni pie ni cabeza, pero todo ese delirio no está reforzado desde mi mirada. Hay en la película una idea de registro, de no remarcar, de ser crudo en esos momentos. Los pone en evidencia, pero no los señala para juzgarlos. Es que la idea no era deschavar algo, descubrir si alguien robó o si alguien mintió. A mí eso no me importa. Eso es para los programas de televisión como *Telenoche investiga* o *Punto.doc*. Yo quería hacer una película interesante, que mostrara un fenómeno interesante, y no lograr que alguien quede preso. Eso es lo mejor de la película, que mantiene un equilibrio en ese sentido. Pone en evidencia un montón de cosas pero no busca mandar en cana a nadie. Era difícil lograr eso y creo que quedó bien. Todo el tiempo estaba el riesgo de que se fuera para uno o para el otro lado. Si hacía el plano de una manera podía parecer que me estaba burlando, si lo hacía de otra forma podía quedar como que la película me la estaba haciendo el padre Pérez. **Lo único que queda realmente mal parado en la película es cierto sector del periodismo.** Sí, pero solamente mostrando lo que uno puede ver todos los días en la televisión. Cristian Reboa pasa por la tele sin que nadie le preste atención. Todos lo habían visto, pero nadie se había detenido a mirar y escuchar con detenimiento. Y lo ves en la película y produce un impacto que te deja ▶



helado. Para mí es muy importante el periodismo en la película. A mí me gusta mucho el periodismo y a la vez desconfío muchísimo. Debe ser la institución con mayor nivel de corrupción junto con los políticos y la policía. Me interesaba mostrar cómo funciona ese discurso en relación con este fenómeno. Y por otro lado, contraponiéndose a todo eso, está Luis, que es un maestro, un tipo al que quiero. No es alguien que está respondiendo a algún interés o para sacar una ventaja. Lo que hace es lo que le gusta; la gran pasión de su vida son los policiales, los casos raros, las historias de la ciudad. Por otro lado, era importante en la película la presencia del periodismo para mostrar cómo se construye un fenómeno. Quiero decir, ahí no había nada hasta el 83. De pronto, se empieza a hablar de esta mujer que vio a la Virgen y la ciudad cambia. De algún modo, se construyó una nueva realidad. San Nicolás ya no es la Ciudad del Acero, ahora es la Ciudad de María. Y el periodismo es una herramienta fundamental para construir esta nueva realidad, para que la gente crea y se emocione con el nuevo fenómeno. Porque también podría haber pasado que la gente desconfíe, que tenga dudas.

¿Y a vos qué te pasa? ¿Le creés a Gladys? No te pregunto si creés en la Virgen, sino si creés que Gladys cree en lo que dice.

No sé, no la conozco. A mí lo que me llamaba mucho la atención era que la gente creía aun sin conocerla a Gladys. Eso me parecía rarísimo. Yo no la conozco, no puedo decir que le creo. Por ahí es una mujer que fuma opio todo el día, tal vez está loca o en una de esas es verdad lo que dicen que le pasa. Pero no tengo ningún argumento, y la verdad es que la gente que está a su alrededor no me merece mucha confianza. Es cierto que eso no significa nada, porque no

tiene que ver directamente con la veracidad del milagro. Pero el problema es que yo no creo en la Virgen. No creo en Dios. Sin embargo, me gusta creer que es posible que se le haya presentado la Virgen a Gladys. Me gusta ese misterio.

Y ante el fenómeno de la fe, ¿cuál es tu postura?

Me encanta, me da curiosidad. No lo puedo entender, porque yo no tengo fe, pero me parece alucinante. Lo primero que yo filmé fueron los caminantes. Ibamos en el auto, paramos en el medio del campo y encontramos unas 700 personas caminando, que habían salido de Buenos Aires hacia como tres días. Me pareció increíble. Por más que yo no creyera era imposible ridiculizar eso. Me parecía raro que esa gente caminara tanto para ver a la Virgen, cuando en realidad lo que iban a ver era una estatua de madera envuelta en un acrílico. Para mí esa no es la Virgen; para mí era una estatua de madera envuelta en un acrílico. Pero para ellos sí era la Virgen. Y me parecía increíble que tuvieran ese empuje para hacer todo ese camino. Iban divirtiéndose, cantando, bailando. Estaba bueno.

¿La estatua viviente de la Virgen la llevaste vos?

Sí, y terminé en cana. Un día se me ocurrió. Fui, hablé con una de las que trabajan en Recoleta, llegamos a un arreglo y le hicimos un traje. Yo sabía que iba a haber problemas, estaba seguro. Lo que pasó fue que la gente se puso a rezar alrededor de ella. Pero alguien de la Comisión Pro-templo se enojó y le tiró por la alcantarilla las monedas que la gente le iba dejando, diciendo que estaba lucrando. Esta persona le dijo a un policía que estaba ahí (el cual obviamente estaba arreglado con ellos) que se la llevaran. Yo no estaba cuando eso pasó. Por eso no pudimos filmar esa parte. Recién ahí llego, cuando aparece este problema. Les explico que estábamos haciendo una pelí-

cula, que no queríamos causar ningún problema. Y se armó una discusión entre todos, porque los fieles se enojaron con los policías, porque les parecía maravilloso que estuviera la estatua. Les encantaba, les parecía hermosa. Finalmente yo di la cara porque era el responsable y fui en cana. Tengo filmado el plano de un celular conmigo adentro. Después mandaron a llamar al policía y a los de la Comisión Pro-templo para una especie de careo en la comisaría. Seguían acusándome de lucrar con la Virgen. Ridículo en un lugar donde el lucro es moneda corriente. Finalmente me llamó el comisario, que me recibió con una pistola sobre el escritorio. Todo muy raro, como si fuera una película argentina mala. Yo estaba asustadísimo, pero al final decidieron ponernos custodia policial para que pudiéramos seguir filmando. Lo que se ve en la película está filmado con esa custodia. A lo único que me comprometí fue a no poner nada para que le dejaran monedas.

Cuando le preguntás al padre Pérez por el presupuesto total del templo, no podés sacarle nada.

Es que los curas no dicen nada. Están entrenados para no decir cosas. La vaguedad es la especialidad de cualquier discurso de la Iglesia católica, la capacidad de adaptarse a todas las circunstancias, de quedar bien, de no contradecir a nadie y de no decir absolutamente nada. Yo tengo cincuenta minutos filmados del padre Pérez y no logré hacerlo decir nada. Es todo "bueno, yo creo que, desde un punto de vista, aunque acá todo es relativo...".

¿Filmar en 16 mm te limitaba bastante el tiempo de las entrevistas?

Me limitaba en eso y en todo. En cualquier momento podía estar pasando algo interesante y no siempre podés tener la cámara de cine lista. Si yo hubiera grabado en video, tendría 80 o 100 horas de material. Pero fue mejor filmar en 16 mm, y no por la cuestión romántica del filmico, sino porque me ayudó a concentrarme mucho más. Me obligó a cuidar más los planos, darles un desarrollo, laburar mucho más ciertas cosas. En video uno también podría tener ese mismo cuidado, pero es más difícil. La cámara está siempre prendida y uno se preocupa menos.

Hablemos de directores. Te gusta Spielberg.

Me encanta, pero a la vez me parece un plomo. Es un director frustrante. Tiene tres cuartos de película maravillosos y un cuarto final que siempre es una basura.

Entonces no te gusta.

Sí, porque en esa primera parte te das cuenta de que el tipo puede hacer cualquier cosa y todo lo hace bien. Te enseña sobre cine. Pero siempre termina las películas con esos finales aleccionadores. Es muy frustrante. Soy incondicional de su talento, pero planteo mis disidencias. Quiero que sea mejor. ■

CIUDAD DE MARIA

ARGENTINA

2001, 85'

DIRECCION Enrique Bellande
PRODUCCION Enrique Bellande
GUION Enrique Bellande
FOTOGRAFIA Florencia Blanco y Guillermo Nieto
MUSICA Vincent van Warmerdam, Juanjo Domínguez
MONTAJE Alejandro Brodersohn



ESTRENOS

¡Viva María!

por SANTIAGO GARCIA

Gladys Motta, habitante de un barrio humilde de San Nicolás, asegura que se le aparece la Virgen, lo cual provoca un fenómeno sin igual en Argentina y revoluciona hasta lo impensable la ciudad. De ese personaje y de todo lo que se creó a partir de sus declaraciones trata *Ciudad de María*, ópera prima de Enrique Bellande. El documental navega, con total seguridad y sin ningún tropiezo, por varios temas complejos, y tras su sencillez y discreción, se constituye en uno de los mejores exponentes del género en los últimos años.

Sin duda, el principal acierto radica en la elección de la protagonista. Gladys —quien permanece en off, creando un suspenso perfecto— es un personaje increíble. Alrededor de ella se genera un clima y un interés que abarcan no sólo a la película sino también a los miles de personas que visitan su casa cada 25 de septiembre (el día en que se le apareció la Virgen por primera vez, en 1983). Gladys, a quien nunca vemos, es un personaje reconstruido por otras personas de San Nicolás: su vecino, sus vecinas y amigas, el padre Pérez, el periodista local, el psiquiatra. Cada uno arma su imagen de la mujer y en esa multiplicidad de voces se encuentra otra clave para entender el funcionamiento de *Ciudad de María*. Esto nos lleva al tema de la fe y la Virgen. Cada personaje, cada peregrino, cada visitante se relaciona con la fe de forma distinta, y el director los observa sin juzgarlos. Expone conductas un tanto disparatadas, pero nunca se burla de

ellas (en los documentales es más fácil burlarse que tomarse las cosas en serio). Y aunque *Ciudad de María* no cae jamás en la solemnidad, tampoco intenta divertir a costa de la gente que aparece en cámara. “En algo hay que creer”, dice alguien, y esta frase tan obvia y simple es una de las tantas capas del complejo entramado que plantea la película. Da la impresión de que la fe se puede interpretar de muchas maneras. La cámara se detiene en la alegría, el desesperación, la euforia, la cotidianidad y el llanto. Ironía extra son los siniestros periodistas de Telefé, que accidentalmente logran resumir en el nombre del canal todo un universo. Ellos suenan falsos, pero no Cristian Reboa, el ciclista no vidente que junto con su primo viaja desde el canal hasta la ciudad de San Nicolás para llevar el mensaje de los chicos enfermos a la Virgen. Cada palabra que dicen los periodistas combina dosis exactas de estupidez e intenciones dudosas. También hay un espacio para la poesía berreta y sensiblera de los chicos de TN y Canal 13. Quizá sean esas las cámaras de las que quiere huir Gladys Motta. Y hace bien, sin duda. Como una especie de leyenda, de ser mitológico, todos dicen que Gladys no aparece cuando hay cámaras, como si el mero registro la hiciera desaparecer de la mirada general. La presencia de la cámara provoca insultos en la multitud que se congrega cada 25 de septiembre frente a la casa de Gladys. Y no sólo insultos, también gritos desesperados por temor

a no poder ver a la heroína de la ciudad. Y tienen razón, si hay cámaras, ella no se mostrará jamás. No sólo Gladys tiene peso en la historia, también están el discurso difuso y equilibrado del padre Pérez, que cuando le preguntan por el costo total del gran santuario que se está construyendo, dice simplemente: “No tenemos idea de costo”; el periodista Luis Dabove, que parece sacado directamente de un film policial; el psiquiatra, completamente fascinado por las apariciones de la Virgen. Y finalmente, la ciudad de San Nicolás. “Todo es acero”, decían las publicidades de SOMISA, empresa siderúrgica gracias a la cual la ciudad de San Nicolás vivió su esplendor. Pero luego vemos la decadencia de esa compañía y los numerosos despidos. Aunque la Virgen apareció años antes de que eso ocurriera, el haber rescatado el orgullo y algo de la economía de San Nicolás parece un milagro extra. Si en un momento se decía “Todo es acero”, ahora se puede decir “Todo es María”. Accidentalmente o no, asomaría así el retrato de un país donde las empresas decaen y la fe se asoma como única salida. Pero Bellande no intenta hacer razonamientos tan obvios. Tampoco cae en la tentación de cuestionar la veracidad de las apariciones o lo que dicen los allegados a Gladys Motta. Para hacer buenos documentales, uno se sirve de las mismas cosas que requiere una buena ficción. *Ciudad de María* es una película divertida y sofisticada, hecha con inteligencia. ■

CHICAGO

ESTADOS UNIDOS

2002, 113'

DIRECCION Rob Marshall

PRODUCCION Marty Richards

GUION Bill Condon, basado en el musical de Bob Fosse y Fred Ebb y la obra de Maurine Dallas Watkins

FOTOGRAFIA Dion Beebe

MUSICA John Kander y Danny Elfman

MONTAJE Martin Walsh

DIRECCION ARTISTICA Andrew M. Steam

INTERPRETES Renee Zellweger, Catherine Zeta-Jones, Richard Gere, John C. Reilly, Queen Latifah, Lucy Liu.



El jazz de la cárcel

por MARCELO PANOZZO

Chicago cuenta, alternadamente, la historia de una mujer que quiere ocupar el lugar de otra. Allí hay una chica llama Roxie Hart (Renee Zellweger), que es una devota patológica de Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones), no tanto por el talento de esta última a la hora de cantar y bailar en un cabaret de Chicago, sino por el hecho de que Velma es la que está arriba del escenario, en el punto justo en el que se clavan todas las miradas, y ella es la que está abajo. Un buen día Velma mata a su marido y a su propia hermana, tras encontrarlos juntos en la cama, y Roxie asesina a su amante, por engañarla con falsas promesas de fama y dinero y más fama. Ambas se encuentran en la cárcel, y allí comienza una disputa por capturar los flashes de otro escenario: el de las tapas de los diarios, carrera en la que cuentan con la ayuda de un abogado llamado Billy Flynn (Richard Gere), un especialista en convertir a las acusadas en víctimas primero y en estrellas después, proyectando sus casos a los titulares de los tabloides.

De una manera bastante consecuente, *Chicago* es una película que quiere ocupar el lugar de otras. A la manera de Roxie Hart, el film de Rob Marshall quiere estar en el momento justo y en el lugar adecuado (y digamos que hasta aquí no le ha ido nada mal, tras haber acumulado el mayor número de nominaciones al Oscar 2003), desea ser mirado y admirado por la mayor cantidad de ojos posibles y, además, tiene que disimular el nada desdeñable hecho de que del inge-

nio, la insolencia y la lujuria de Bob Fosse no quedan más que ecos. Y si no hay talento para semejante empresa, si eso no sucede dentro de la ley cinematográfica, bueno, en una de esas hace falta cometer algún asesinato y hacerlo pasar por defensa propia y conmover al respetable y ganar así las tapas de los diarios.

Chicago tiene un guión que podría haber sido tramado por el propio Billy Flynn, por cuanto es amablemente mentiroso, simpático a más no poder y lícitamente frívolo a la hora de hacerle lugar al demacrado poder alegórico de la obra de Fosse/Ebb, ya que el retrato de la "cultura de la celebridad" que entrega hoy *Chicago* no es más afilado ni más profundo que, por ejemplo, esos encuentros entre Peter Parker y el editor del *Daily Bugle* en *El Hombre Araña*. La película, sin embargo, tiene un problema que es más o menos serio (dentro del dignamente relativo marco de seriedad en el que se la puede ubicar): los protagonistas no bailan. Y punto. Se trata de un dato que no es menor, y que ha sido resuelto sólo a medias por el director Rob Marshall, en base a cientos de planos y a un montaje de lo más acelerado, que no responde a una voluntad de búsqueda post *Moulin Rouge*, ni siquiera, como escribió el crítico Jonathan Rosenbaum, a un modelo de edición MTV (¿qué es, hoy, la edición MTV? ¿Alguien podrá decir otra cosa cuando vea unos cuantos planos amontonados en unos cuantos segundos?). Los números musica-

les que urdieron Fosse y Ebb, y que en la década del 90 fueron rejuvenecidos por el trabajo de amor de Ann Reinking, colocando a *Chicago* como una pieza clave del renacimiento del musical, están protagonizados en el cine por estrellas que no bailan y que, en algunos casos, ni siquiera cantan (Gere, básicamente). Eso redundo en un montaje que si bien es acelerado jamás llega a tener ritmo, que está dominado por primeros planos de caras, palmas y piernas, y que ni siquiera alcanza la intensidad quebrada de un remix del clásico, sino que es puro parche del mismo. Así, el baile casi no brilla en la película, aun cuando lo que se podría llamar "estilo Fosse" llegaba a estar ceñido a sus propias limitaciones técnicas (como él mismo solía decir); hay muy poco de esos ramilletes de hombres/mujeres moviéndose todos juntos pero tocando notas diferentes, de esa combustión de cuerpos que quitan el aliento y agrandan la vida. Lo que sí cobra relieve en *Chicago* es, sin dudas, la actuación de algunos de sus protagonistas. No de Renee Zellweger, por cierto. Aquí hablamos de un Richard Gere encantador, de un John C. Reilly sobrio y melancólico, de una Queen Latifah abrumadora y de una Catherine Zeta-Jones atractiva, generosa y, sobre todo, digna. Si en la ficción de *Chicago* su Velma Kelly mata por amor y por despecho, esas características también empujan su interpretación, que termina por ser la reserva moral que hasta una película como esta necesita. **A**

LAS HORAS

The Hours

ESTADOS UNIDOS

2002, 117'

DIRECCION Stephen Daldry
PRODUCCION Robert Fox, Scott Rudin, Mark Huffam, Ian Mac Neil
GUION David Hare, basado en la novela *Las horas* de Michael Cunningham
FOTOGRAFIA Seamus McGarvey
MUSICA Phillip Glass
MONTAJE Peter Boyle
INTERPRETES Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep



ESTRENOS

Reloj no marques las horas

por MARCELA GAMBERINI

Tres historias de tres mujeres que se funden en una, que se complementan, que se anejan. El borde de la locura, el desencanto, la muerte, el suicidio, la maternidad, la enfermedad, las obsesiones, la sexualidad. Grandes temas para un film menor. Demasiados grandes temas para una película que trata a sus personajes y a lo que les sucede con excesiva distancia, que no se hace cargo de la angustiosa vida que llevan sus protagonistas, sus constantes sufrimientos, sus profundos dolores. Una película que sólo intenta, a partir de bellas y cuidadas imágenes, que el espectador, o mejor dicho las espectadoras, se identifiquen, cueste lo que cueste. La primera historia se centra en Virginia Woolf, interpretada por Nicole Kidman y su horrorosa nariz postiza, que en la década del veinte intenta no sin padecimientos escribir uno de sus más magistrales relatos, *Mrs. Dalloway*. La segunda es la de Laura Brown, en la piel de Julianne Moore —excelente como siempre y por lejos la mejor actuación del film—, que representa a un ama de casa depresiva, sin demasiadas motivaciones aparentes más que estar inserta en la rutina, que empieza a leer el texto de la Woolf y de alguna manera comienza a “vivirlo”. Y la última es la historia, situada en la actualidad, de Clarissa Vaughan, a cargo de Meryl Streep, quien personifica a una editora atareada, algo alienada por la velocidad de los tiempos que corren, que también tiene una relación con el texto de Woolf: Mrs. Dalloway siempre ha sido su heroína.

Estos tres relatos se cruzan y se descruzan dejando entrever que las horas a las que alude el título no se suceden nunca linealmente. El tiempo, parece decir el film, nunca es lineal, es una especie de fusión entre el pasado más remoto, el pasado inmediato y el presente. El tiempo es contenedor, cíclico, repetitivo. Lo mismo dejan entrever las historias que atraviesan el siglo sin fuertes variaciones. El hilo conductor del film es la historia de *Mrs. Dalloway*, uno de los relatos más bellos, más personales y más complejos de Virginia Woolf. A partir de la técnica del monólogo interior, Woolf relata doce horas en la vida de su protagonista y el paso de esas horas está dado por cambios imperceptibles y sutiles en sus personajes y por una marcada toma de conciencia con respecto a sus conductas, a sus sentimientos, a sus pensamientos y a quienes los rodean. Evidentemente, las tres protagonistas del film son Mrs. Dalloway. Hasta acá vamos bien. Sin embargo, uno de los problemas de la película es el tono, la solemnidad y la seriedad con que se cuentan las historias. Nada destila naturalidad, ni la puesta en escena, ni las actuaciones (salvo la de Moore), ni las motivaciones de los personajes, ni sus —a veces arbitrarias— acciones. Parece que el director supone que trabajar sobre un texto central e importante de la literatura moderna como es el de Virginia Woolf, implica también elegir un registro excesivamente solemne y rígido. Se suma a ello la cuidadosa y archiprolia estética del film. La elección de cómo contar

una historia debe, en el mejor de los casos, ser coherente con la historia que se narra. En este caso, la extrema gravedad en el tono más la cuidadosa elección de las imágenes con sus colores pastel y sus artificiosos contraluces devuelven al espectador un producto vacío, demasiado serio, nada audaz, nada natural. Si el eje del film pasa por narrar cómo estas mujeres desestabilizadas de alguna manera, y en ciertos casos sin siquiera tener motivos aparentes, ingresan en un terreno cercano a la locura, la película hubiera sido más interesante con una estética más jugada, más radical, menos estructurada. *Las horas* destila cierta vetustez, como si fuera una película antigua de esas en las que sólo importan las bellas imágenes aunque estén casi vacías de contenido.

En la década del cincuenta, François Truffaut escribió un exacerbado artículo donde se manifestaba abiertamente en contra de cierto cine llamado “de qualité”. Un cine antiguo, sin ideas originales, artificial, un cine de grandes estrellas, que sólo trabajaba bellas imágenes pero sin frescura, sin inventiva, sin originalidad. Un tipo de cine, decía Truffaut, que detenía la vida y se alejaba de lo posible, de lo cotidiano. Este es el cine de *Las horas*. Una película artificial, morosa, tranquilizadora que, con una arbitraria e innecesaria vuelta de guión sobre el final, resuelve las tensiones que logra instalar en algunas secuencias. *Las horas* representa un cine llano, sin ideas, vacío, antiguo. Definitivamente, un cine conservador. ■

COMO MATE A MI PADRE

Comment j'ai tué mon père

FRANCIA

2001, 98'

DIRECCION Anne Fontaine
PRODUCCION Philippe Carcassonne
GUION Jacques Fieschi y Anne Fontaine
FOTOGRAFIA Jean Marc Fabre
MONTAJE Guy Lecorne
INTERPRETES Michel Bouquet, Charles Berling, Natacha Régnier, Stéphane Guillon, Amira Casar, Hubert Koundé, Karole Rocher, Marie Micla.



El rayo frío

por MANUEL TRANCON

"Todos tienen sus razones", dijo Jean Renoir. Y varias generaciones de cineastas franceses lo tomaron como *La (única) regla del juego*. Desde Truffaut a Sautet, desde Assayas a Téchiné, una cierta tendencia recorrer el cine francés. *Cómo maté a mi padre*, otro eslabón en esta cadena analítica, disecciona con rigor y piedad las zonas más oscuras de una familia francesa.

Una mujer nada en cámara lenta. Es rubia, rica, parece linda. El jardín inmenso, la casa casi un palacio. Algo huele mal en Dinamarca, hay demasiada armonía en esa imagen. La blonda no transmite emoción, lo mismo que su esposo. La imagen idílica esconde una saga de abandonos y destierros elegidos; de un personaje que decide vivir su vida (el padre) y el resto (hijos, reales o simbólicos) en letargo, moradores de un sueño eterno de opulencia y reuniones sociales. No hay un gramo de alegría en sus existencias. Un padre abandona a su familia para ir al África a ejercer su vocación de médico. Vuelve años después sin rastros de remordimiento y destruye la aparente armonía creada por sus hijos después de su huida. La suya es una presencia casi sobrenatural, que sale de la nada para cumplir una misión, y a la nada vuelve al lograr su objetivo. Mediante un clima onírico, *Cómo maté a mi padre* revela las más íntimas fantasías de los personajes, y las realiza sin perder tiempo en diferenciar la realidad de la imaginación. Puede ser una fantasía de Jean-Luc (Charles Berling), o un flashback. No importa. Se vuelve real por la

minuciosa intensidad de las imágenes.

La película indaga las *razones* complementarias de cada uno de los personajes. Patrick (Stéphane Guillon) es el hijo menor que siempre se siente a prueba. Pero también está la disimulada furia de Jean-Luc, hijo mayor que se hizo cargo de la situación tras la fuga del padre. Sobre ambos, la presencia impasible de Maurice (Michel Bouquet), el padre que los comprende, pero que no puede sentir nada por ellos. Detrás de ellos, están las mujeres de Jean-Luc, su amante siria (Amira Casar) y su esposa (Natacha Régnier), una desabrida francesita de familia burguesa. Desamparadas, anhelan algo más que sexo ocasional y sustento económico, lo único que Jean-Luc puede darles.

El padre tiene una mirada helada (un *rayo frío* en palabras de Jean-Luc) que desnuda. El hijo menor, un rictus, una eterna sonrisa incómoda y falsa de quien nunca sabe si reír o llorar. El hijo mayor, nada. Su expresión no transmite sentimiento alguno. Un espectro que borra las marcas de su presencia en la vida de los otros, a quienes anula, implacable. Les ordena la existencia a su gusto, todo para exorcizar su propio terror a perder el control material de su micromundo: su esposa, su amante, su hermano, su mansión, su clínica, su... Lo aterran el desorden, las pasiones, la libertad; la vida que llevó su padre, espejo en el que nunca pudo mirarse. Y cuando se refleja en él, ese espejo le devuelve la inutilidad de todos sus esfuerzos. Lo pone frente a una ventana, con la mirada clavada en su mujer

que a lo lejos duerme al sol, como si un mundo lo separara de ella. Le muestra el vidrio transparente que lo separa de los demás. Maurice, el padre de todos, les hace ver que la vida es otra cosa. Casi frente a la muerte, vuelve para ayudar a sus hijos descarriados por las obligaciones. Los enfrenta con sus miedos y les muestra que las cosas se desvanecen por más que uno intente aferrarse a ellas (Maurice dice a su hijo mayor "mi vida entera se ha ido sin poder aferrarme a nada"). En un último acto de amor, les provee las herramientas para convertirse en adultos y empezar a buscar qué quieren ser. Ese *rayo frío* es también la mirada de la directora. Anne Fontaine ve a través de los ojos de Maurice/Bouquet. Y, como él, se mantiene en actitud contemplativa. Ese cadencioso caminar de Maurice es el de la película, sin apurarse para llegar a su objetivo, deja que se acerque poco a poco, sin asfixiar las miradas ajenas. *Cómo maté...* se pone en el lugar de un discreto mirón, que sólo opina si es imprescindible. Con paciencia, logra que los otros se expresen. Con el tiempo como aliado.

Altman, Greenaway y otros hubiesen hurgado en este drama familiar para concluir, una vez más, que las personas son despreciables. Por el contrario, Anne Fontaine no juzga a sus personajes, se limita a mostrar su desamparo. Con la distancia justa, sin complacencia ni cinismo. Enseña la lección aprendida de Renoir, esa horrible verdad: "Todos tienen sus razones". Precisamente. **A**

EL PIANISTA

Le pianiste

FRANCIA / ALEMANIA / HOLANDA / POLONIA / GRAN BRETAÑA
2002, 148'

DIRECCION Roman Polanski
PRODUCCION Robert Benmussa, Timothy Burrill, Gene Gutowski, Lew Rywin, Henning Molfenter, Rainer Schaper, Alain Sarde, Ronald Harwood
GUION Pawel Edelman
FOTOGRAFIA Pawel Edelman
MUSICA Wojcech Kilar
MONTAJE Hervé De Luze
INTERPRETES Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Frank Finlay, Maureen Lipman, Emilia Fox, Michal Zebrowski.



ESTRENOS

El observador distante

por EDUARDO A. RUSSO

Abunda la información sobre *El pianista*; no hace falta redundar en ella. Basada en las memorias del pianista Wladyslaw Szpilman —publicadas en la inmediata posguerra, aunque muy poco conocidas fuera de Polonia hasta 1999, un año antes de su muerte—, es la crónica de un sobreviviente solitario y el retrato de un horror de proporciones difícilmente imaginables. Polanski también vivió el genocidio en la Cracovia de su infancia, por lo que la legitimidad biográfica se impone y dificulta recortar la película como una traducción estética de lo que para muchos vale ante todo como comentario histórico. Como esto último, *El pianista* inclina al homenaje inmediato. Pero en su superproducida búsqueda de corrección y equilibrio, deja en el camino lo más contundente que a lo largo de 40 años hemos encontrado —si bien de modo intermitente— en el cine de Polanski.

Adrien Brody, que en *La delgada línea roja* era, más que un cabo, la personificación ambulante del miedo, aquí es un Szpilman entre dandy y desapegado, que lentamente cobra conciencia del espanto que al comienzo se niega a admitir. La misma apertura del film condensa, magistralmente, el combate planteado: mientras toca el piano en una transmisión en directo para Radio Varsovia, el bombardeo alemán destroza el estudio. Le siguen dos años de demolición humana en el gueto —el segmento más intenso de *El pianista*— mientras Szpilman

busca sobrevivir en el hacinamiento y el deterioro progresivo de los suyos.

Alguna vez Eric Rohmer, en una luminosa crítica sobre el *Moby Dick* de Huston, argumentaba que toda adaptación cinematográfica de una novela muy leída era una remake, aunque fuera la primera; la película en pantalla debía competir con esa otra, más privada y a la medida de sus propios fantasmas, que cada lector había filmado en su cabeza. Extendiendo el razonamiento —y sin conocer las memorias de Szpilman—, aquí estamos ante la pálida remake del film devastador que uno imaginase anticipadamente de alguien con el poder de captura del espectador propio de Polanski.

Además de la vocación de monumento, el cineasta parece haberse reservado el lugar de cuidadoso —por momentos soberbio, en otros temeroso— ejecutante. Atenuada toda dimensión de paranoia y pesadilla, permanece la voluntad de corrección, de tocar la tecla adecuada, que no necesariamente es la justa. Algunos pasajes dejan asomar lo que uno esperaba, especialmente cuando el gueto se va cerrando y el clima cambia de asfixiante a terrorífico, o cuando la degradación se apropia sordamente de la vida de Szpilman y su familia, o en la cotidiana humillación callejera bajo los nazis. Pero ni bien parten los trenes a Treblinka y Szpilman queda solo, gana la retención que todo lo abarca; una mirada entre dis-

tante y voluntariamente anestésica impera ante las penurias solitarias del músico, que persevera muerto de hambre y frío en una Varsovia arrasada. Desde sus sucesivos refugios, Szpilman observa mudo cómo evolucionan las masacres y la resistencia, hasta el avance de los rusos y la retirada nazi. Cuando descende al nivel de la calle, Polanski cobra espacio y el asedio al espectador se hace más efectivo. Cuando Szpilman observa resguardado desde sus miradores improvisados, la distancia es de una horrorizada gelidez, que la película nunca se sacude en ese segundo tramo. Curiosamente, algunos momentos que podrían haberse desbarrancado en los peores estereotipos sentimentales se mantienen a salvo del desastre total (cuando el pianista queda solo con un piano al que no debe tocar en un refugio obligadamente silencioso, o cuando luego sí debe tocar el piano ante la requisitoria de un sensible oficial nazi, en una casa absolutamente en ruinas excepto por el instrumento) precisamente por no ceder a esos clisés de la redención por la música. Pero al final la desazón compite con el dolor. Con el director resguardado en el tema enorme y en la ambición de gran film europeo, se suceden los obligados éxtasis de las sensibilidades *qualité*. Pero esa ecuanimidad resguardada a distancia imposibilita que algo se revuelva en el espectador, como habría sido necesario. Polanski pudo hacerlo otras veces; no aquí. ■

EL AMANTE 131

25

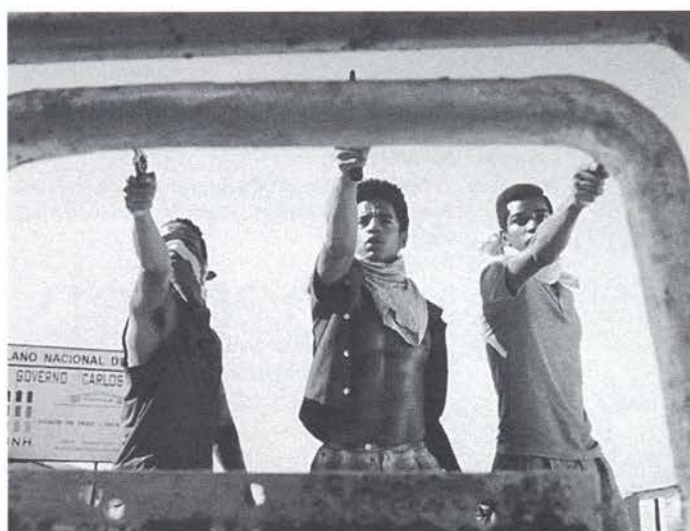
CIUDAD DE DIOS

Cidade de Deus

BRASIL / FRANCIA / ESTADOS UNIDOS

2002, 130'

DIRECCION Fernando Meirelles (codirigida por Kátia Lund)
PRODUCCION Andrea Barata Ribeiro, Marc Beauchamps, Daniel Filho, Hank Levine, Vincent Maraval, Mauricio Andrade Ramos, Donald Ranvaud, Juliette Renaud, Walter Salles
GUION Bráulio Mantovani (basado en la novela de Paulo Lins)
FOTOGRAFIA César Charlone
MUSICA Ed Cortês y Antonio Pinto
MONTAJE Daniel Rezende
DIRECCION ARTISTICA Tulé Peak
INTERPRETES Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Philippe Haagensen, Jonathan Haagensen, Douglas Silva, Roberta Rodriguez.



Una de tiros

por JAVIER PORTA FOUZ

Ciudad de Dios es gigantesca y fue elogiada por Lula da Silva. También es divertida y rítmica aunque dura más de dos horas, y relata una cantidad de sucesos tal que un resumen de su argumento excedería esta página (y mi paciencia). Además, es vendible en buena parte del mundo, como *Amélie*, *Y tu mamá también* y *El hijo de la novia*. Pero *Ciudad de Dios* es mejor y sobre todo más efectiva que esas tres películas. Por ser "cine no yanqui bien vendible en mercados extranjeros", y por varias otras cosas, se emparenta de manera cercana con *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu (el mismo de un abyecto corto metido en 11'09"01).

Además de *Amores perros*, tenemos *Matrix*, Guy Ritchie (*Juegos, trampas y dos armas humeantes*, *Snatch*), Tarantino, *Al calor de las armas*. Todo eso y mucho más integra el paquete de condiciones de producción de *Ciudad de Dios*. Estéticamente, el procedimiento es el batido de todo eso: fondos móviles detrás de personajes detenidos, saltos temporales desviados y desvíos ramificados, cortes de alto impacto, etc. Una de las fallas del film brasileño es no enriquecer sus influencias. Su gran mérito es juntar todos esos retazos con buena costura invisible. *Ciudad de Dios* es un Frankenstein bastante presentable. El problema, sin embargo, es que algunas de sus materias primas se están poniendo visible y audiblemente cadavéricas, teniendo en cuenta que ya han sido parodiadas en varios niveles. Pero el aire a "ya visto y oído" emanado por *Ciudad de Dios*

no tiene solamente relación con eso. En aras de la efectividad a toda costa, y de dejar claras las cosas debido a la velocidad y a la esforzada complicación de las bien resueltas líneas temporales, el film es regado por recursos un tanto pueriles. Un botón: en el encuentro entre Cabeleira y Berenice, la música y su forma de aparecer y desaparecer, desde y hacia la nada, es vergonzante a no ser que aparezca en una parodia hecha por *Todo x 2 pesos* de una telenovela. Pero nada más lejos del espíritu de *Ciudad de Dios* que la apariencia de berretada o de bajo presupuesto, no es por ahí ni por la actitud paródica por donde hay buscar los motivos de ese trazo grueso sino en la necesidad de dejar establecido algo, de que se entienda, y de seguir con otra cosa.

Las empresas productoras son Globo Filmes, O2 Filmes y VideoFilmes de Brasil, Lumiere Productions de Estados Unidos y Studio Canal y Wild Bunch de Francia, y Miramax es la distribuidora. Aquí hay dinero, y se nota, lo que permite, por ejemplo, la inclusión de James Brown en la banda sonora, el lujoso diseño de producción, y la potente mezcla de sonido. Hablar de lujos en una película cuya acción transcurre en una urbanización pobre en Río de Janeiro (y que cuenta una saga de gangsterismo infanto-adolescente en los 60 y los 70) no es un contrasentido. Por extraño que parezca, *Ciudad de Dios* es una película glamorosa y con decenas de momentos de brasilismo de exportación (*Amores perros* no tenía esa clase de mexicanadas).

A su glamour contribuye la muy cool fotografía marrón-anaranjada-terrosa de buena parte del film. Y el efecto que eso provoca en una historia pirotécnica sobre una favela podría considerarse parte del problema. O no, si uno se decide a olvidar cualquier reclamo de comentario social complejo a una película que, considerándola como "una de tiros", es más que correcta. Si entramos a buscar otras cosas nos metemos en un berenjenal de banalidades y obviedades (en esto destacan todas las caracterizaciones y situaciones en las que aparece la policía). *Ciudad de Dios* es una de tiros bien presentada, empaquetada a todo trapo, bastante mecánica, en la que no se logra ni emoción ni horror (a pesar de contener situaciones aptas para conseguir esas cosas: el fusilamiento de un niño llorando es una de ellas).

Volvamos a Lula, quien obviamente no la elogia por ser una de tiros ágil: citado por Roger Ebert, la calificó como un necesario llamado al cambio. Los presidentes no suelen ser grandes críticos de cine, como fue demostrado por Bill Clinton en ocasión de *Día de la Independencia*. Mereilles y la parafernalia de *Ciudad de Dios* evidencian lo difícil que es hacer un cine no hablado en inglés, con vocación masiva más allá de sus fronteras geográficas, al que se le permita en su estética aventurarse en terrenos desconocidos, y en sus discursos políticos en terrenos más sólidos. En esa encrucijada se encuentra hoy el cine latinoamericano con ínfulas de ser grande. ■

ILUSION DE MOVIMIENTO

ARGENTINA

2001, 110'

DIRECCION Héctor Molina

PRODUCCION Gustavo Postiglione y Miren Martinetti

GUION Héctor Molina

FOTOGRAFIA Fernando Zago

MUSICA Claudio Cardone, Gustavo Luciani e Iván Tarabelli
con tema de Piotr Ilich Tchaikovski

MONTAJE Héctor Molina e Ignacio Rosselló

DIRECCION ARTISTICA Guillermo Haddad y Carlos Cocca

INTERPRETES Carlos Resta, Matías Grappa, Darío Grandinetti, Mónica
Alfonso, Tito Gómez, Raúl Calandra, Melina Mailhou.

El placer de la inocencia

por QUINTIN

Concebida en 1992, escrita en 1994, filmada en 1998, estrenada recién en 2003, *Ilusión de movimiento* parece provenir de otra época del cine argentino. Incluso, la presencia de Darío Grandinetti (antes de Almodóvar) contribuye a esa impresión. A su vez la historia, que se desarrolla en 1986 pero arranca en 1978 con el secuestro de una joven militante por parte de los militares, tampoco forma parte del tipo de ficción que vemos últimamente. Estos elementos, una duración que excede bastante los noventa minutos, una narración que no intenta ser veloz ni sintética, personajes que pasan los cuarenta, un lenguaje que no imita al de los *reality shows*, un tono que prescinde de toda forma de sarcasmo y no le guiña el ojo a una sensibilidad de época terminan de estructurar un film que no intenta pasar por moderno. Sin embargo, la película de Héctor Molina está lejos de ser la antigüedad que algunas críticas miopes le reprochan sin atreverse a decirlo frontalmente (me refiero a los críticos que se sienten cómodos con lo convencional y vacío, lo reaccionario y falso, lo obvio y edulcorado siempre que haga gala de actualidad). Las películas que no tienen un *pathos* a la moda producen reacciones agresivas. Y el *pathos* de moda, especialmente cuando se habla de cine argentino, es lo que se conecta con las noticias, con lo último que ha sucedido, con la sensibilidad periodística de ese año, con las películas que se hicieron recientemente, aquí o afuera. Y con un cinismo que evita el

pecado capital de pasar por ingenuo. Lo que se ve en *Ilusión de movimiento* proviene de otras fuentes, de otros momentos, de otros espacios vitales, de otra actitud frente al cine. Un tipo de aproximación infrecuente que parece partir de la base de que el cine necesita de otros tiempos. Tanto para narrar como para decantar lo que ocurre. Esta visión tiene algo que ver con su origen provinciano, pero más con la idea de que las historias permanecen y no necesitan ser contadas a la mañana siguiente. En todo caso, *Ilusión de movimiento* es una corrección que pasa al costado del cine de estos años y se dirige hacia el que se hacía antes de 1995 (para fijar una fecha). El cine que llegó después de la dictadura militar fue, en general, de muy mala factura, no sólo por su pereza profesional sino porque se reclamaba profundo y avisado pero era retrógrado y banal. Esos films fueron superados por una actitud, una estética y un modo de producción diferentes y hoy, las películas malas lo son por razones distintas. Hasta el 95, todas las películas creían saber lo que pasaba, aunque no tuvieran ni idea. Después, surgieron algunos films que empezaron a sospechar que toda certidumbre era una trampa estética y que el mundo, si era interesante para el cine, era porque estaba por descubrirse. Pero *Ilusión de movimiento* no participa de ese espíritu. Más bien, parte de convicciones muy firmes, de ideas muy claras sobre la sociedad que le sirve de contexto. Y esa claridad

no proviene de una iluminación sino de un trasfondo que le permite ser veraz, ser noble y ser sincera. En el fondo, estos son los postulados del clasicismo, mucho más que las referencias a cierta época del cine. Es verdad que este es un credo ingenuo, que pocas veces se logra estar a la altura de sus postulados y que cuando se los viola la ingenuidad apunta sólo al espectador mientras que los realizadores abusan de ella mediante la manipulación, el sentimentalismo y la mala fe. El único antidoto contra la transformación de la ingenuidad en su exacto contrario es el principio del placer cinematográfico. Y Molina, en *Ilusión de movimiento*, parte del placer para llegar a la honestidad y no a la inversa.

Por eso esta película que acumula escenas como pinceladas que no apuestan a valores dramáticos ni decorativos, que se mete en la cotidianidad de sus personajes con una fruición desusada, que muestra una pericia notable de sus ejecutores detrás y delante de la cámara, sale airoso del riesgo de enfrentar el capítulo más sombrío de la historia argentina desde una perspectiva luminosa. *Ilusión de movimiento* está contada desde un lugar que el cine argentino ignoró durante mucho tiempo: la inocencia que hace aflorar una inesperada dosis de sabiduría, la suficiente como para no confundir la debilidad con la traición ni el coraje con la declamación de consignas. Curiosamente, ese lugar puede provocar más incomodidad que adhesión. ■

El director de *Ilusión de movimiento* forma parte, junto a su coterráneo más famoso Gustavo Postiglione, de lo que ya empieza a conocerse como cine rosarino. Aunque, como se cuenta en esta nota, sus ocupaciones pueden ser tan diversas como para abarcar incluso eso que se conoce como teatro. **por QUINTIN**

ENTREVISTA A **HECTOR MOLINA**

El asado eterno

Noche de sábado, cierre de *El Amante* ese fin de semana. Me doy cuenta de que no le hicimos una entrevista a Héctor Molina, quien la semana anterior estrenó *Ilusión de movimiento*. Me invade cierta desesperación: la película fue castigada por algunos diarios porteños, incluso tratada con saña por *Clarín*. No quiero que la revista contribuya a la leyenda del desdén capitalino, aparte de que los rosarinos son bastante paranoicos (en realidad, como el resto en este negocio). Además me gusta la película, la dimos en el Bafici de 2001 y siempre quise hablar con Molina, integrante de un dúo cuya contraparte, Gustavo Postiglione, tuvo siempre una mayor visibilidad.

De pronto recuerdo que el día anterior me encontré en la calle Corrientes con Tito Gómez, uno de los grandes actores rosarinos que empiezan a ser conocidos fuera de su ciudad. Gómez me había contado que estaban en Buenos Aires viernes y sábado para una representación de *El asadito*, la película de Postiglione que pasó del cine al teatro. Molina es otro de los actores, junto con Raúl Calandra y Carlos Resta, protagonistas con Gómez de *Ilusión de movimiento*. Así que la banda rosarina toca en Buenos Aires y la entrevista se hace posible. Llamados telefónicos de por medio, arreglamos en mi casa para la 2.30 de la mañana, lo que le da tiempo a Molina para salir al escenario y a mí para ver de nuevo la película en video. Molina aparece a las 3 con dos botellas de vino, de las cuales sólo llegamos a consumir una en la entrevista. El Nene está contento, como siempre que lo he visto. Habla hasta por los codos, lo que tampoco es una novedad. Pero descubro en él una pasión por el cine mayor aun de la que me imaginaba. *Ilusión de movimiento* es, además, un proyecto cuyo primer guión estuvo listo en 1994 y Molina conoce la historia y las alternativas



de cada plano y cada réplica. Por ejemplo, nos ponemos a hablar de los chicos actores, Matías Grappa (7 años en el momento del rodaje) y Juan Rodríguez (8), que demuestran una solvencia poco usual. Molina cuenta una escena en la que ambos discuten la existencia de Dios. El director era el encargado de darle el pie al personaje de David y después de preguntarle qué prueba tenía de la existencia el chico le contesta, según el guión, "me habló".

—Te habló, ¿y qué te dijo?

—Julián bautízate.

—(Improvisando) No, no te puede haber dicho así. Dios no habla así.

—Bueno, me dijo "Julianis baptisatis".

—¿Y qué idioma es ese?

—Hebreo... hebreo antiguo.

Todo el tiempo, el Nene celebra los hallazgos de los actores y los técnicos, desde la felicidad con la que lo vio trabajar a Grandinetti (el personaje era para el festival del cliché, pero Grandinetti está sobrio) hasta la capacidad de un fotógrafo excepcional como Fernando Zago. Pasamos a preguntas más formales.

Hay muchas películas que tocan el tema de la represión en términos de la dictadura. ¿En qué se diferencia la tuya?

Primero, el tema de los chicos nacidos en

cautiverio es un pretexto narrativo. Yo quería contar la historia de un tipo que conoce a un hijo que ya tiene varios años. Necesitaba una razón para ese encuentro, por qué no lo había conocido antes. Por ejemplo, que el tipo se borró cuando la mina lo tuvo, pero ese personaje no me interesaba. También pensé en una historia de culebrón, pero tampoco me daba. Tenía que ser algo inmanejable, como en la tragedia griega, la acción de los dioses o las calamidades, las pestes y los terremotos que le ganan a la voluntad de los hombres. Y un día me dije: ¿pero dónde vivo yo? Si este es el único país en el que ocurrió esta aberración de que se robaban pibes. Yo tenía un gran prurito por decidirme por ese pretexto. Me daba culpa, pero finalmente me di cuenta de que si teníamos esto delante de los ojos no le podía dar vuelta la cara. Me parece pertinente, muy propio de nuestra historia reciente. Mi tema seguía siendo el reencuentro, pero una vez que se incorpora la Historia, no podía esquivarle el bulto. Había que tratarlo a partir de nuestras convicciones, de lo que pensamos sobre el tema. Creo que la película difiere de otras en que elegimos meternos en este contexto sin temor a transitarlo desde el humor y la ternura. No significa tomar con ligereza el dolor y el sufrimiento. Además, coincidí con Grandinetti, que dice que no se ha hablado tanto del tema como nos quieren hacer creer. Uno tiene el derecho de hablar de las cosas que le pertenecen, aunque no es necesario el recurso al tránsito doliente, o al panfleto. Incluso, en la secuencia del secuestro, quería ver cómo eran esos tipos, los represores, aunque no hablaran. Puse un personaje que podía ser un oficial concheto de la Armada, de doble apellido y convencido de lo que hacía. Pero, a pesar de eso, el tipo se da cuenta de algún modo, a pesar de la impunidad que te-



En la página anterior, Héctor Molina. En esta página, arriba, Molina observando a Carlos Resta y Darío Grandinetti durante el rodaje; abajo, solamente con Grandinetti



nían, de lo que significa que a plena luz del día, ocho energúmenos se lleven a una chica que pesa 45 kilos.

La película procede por acumulación de escenas y algunas pueden parecer irrelevantes. Es que la película es así. Incluso le sacamos veinte minutos. En un momento, hicimos un ejercicio, preguntarnos en cada escena si era esencial a la película. Resultó que el 80% podía no estar y la película no cambiaba. Pero esa es la estructura narrativa. Finalmente, sacamos las que realmente estaban de más. Incluso hicimos un test con público al que se la mostramos sin decirle que nosotros éramos los autores. Lo que les pareció superfluo fue lo mismo que a nosotros.

¿Cómo ves lo que ya puede llamarse un cine rosarino?

No nos podemos quejar. Nunca nos imaginamos que íbamos a llegar hasta acá. En Rosario todos los días sale algo en la prensa

y se discute si hay un boom del cine rosarino, como alguna vez pasó con la música. No es para tanto, no somos vanguardistas ni pioneros. Pero, al mismo tiempo, hicimos 3 largometrajes, 5 miniseries, 100 cortos publicitarios, varios programas de tele. Yo nunca hice otra cosa. Sólo trabajé de esto y soy un privilegiado. Demostramos que dedicarse al cine no era una locura, lo que da la pauta de que se puede hacer en cualquier lado. No es un chauvinismo rosarino. En cualquier aldea global puede pasar. Las comunidades tienen el derecho a su producción propia. A trabajar en el lugar en el que te sentís cómodo, donde tenés una cuestión de pertenencia simplemente porque te sentís cerca de veinte personas.

Hay un tono en la película, una sensación de que la relación entre la gente puede ser distinta, que difícilmente aparezca en una película porteña.

Claro. En primer lugar por el tiempo. Vivimos a mil, nunca me acuesto antes de las 4 de la mañana, pero tenemos otro control del tiempo que nos permite discurrir sobre cosas que luego se trasladan a las películas o motorizan proyectos. Si no me veo con mis amigos con cierta frecuencia, me despierto del mundo, se me terminaron las motivaciones. Esas reuniones son una fuente permanente de potencia, de inspiración. Y segundo, porque mis amigos son un medio y un fin, sin hacer apologías estúpidas de la amistad. No podría hacer nada si no tuviera primero estos destinatarios inmediatos y si no tuviera ese marco de contención, afectivo y físico. Sé que si no se materializan mis amigos, me paralizó. La percepción de esa pertenencia, donde uno se siente protegido, para mí es indispensable y creo que se refleja en las películas. Puedo contar historias de tipos cuyas relaciones están fragmentadas, teñidas por la hipocresía y la traición, pero las cuento desde otro lugar. *El asadito* habla de defecciones, de tipos que son patéticos, pero donde los tipos saben que son defecciones y que hay otra manera de vivir. Yo no podría filmar *La celebración*.

¿Qué diferencia pensás que hay entre tu cine y el de Postiglione?

No sé... El negro Coca (Carlos Coca, director de arte del grupo) dice que Postiglione desprecia a sus personajes mientras que yo los quiero demasiado.

Sobre el último vaso, pasamos a hablar del extraordinario Carloncho (Carlos Resta) y coincidimos en que ya tendría que ser una estrella de la tele. Molina cuenta que, mientras espera ser descubierto, sigue trabajando de mozo en la Pizzería Argentina de Rosario. En realidad, explica el Nene, Carloncho hace el reparto en los comercios y oficinas de la zona. Lo que da lugar a situaciones memorables, como las bromas del dueño del local. Cuando lo van a buscar, el tipo dice que Carloncho no está porque le tocó hacer exteriores o porque le salió un papel de actor de reparto. Al mismo tiempo, cuando sale a la calle con la bandeja, se paran los autos, ya sea para encargarle una grande de muzzarella o para pedirle que firme un autógrafo. Decididamente, el cine rosarino es un mundo aparte. ■

EL LIBRO DE LA SELVA 2

The Jungle Book 2

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Steve Trenbirth.



El libro de la selva (1967) fue el último film supervisado personalmente por Walt Disney, y se trataba de la película más pequeña y sencilla que el estudio había realizado en toda su historia. Tiene algo de irrespetuoso hacer una secuela de ese clásico de 1967. Pero, obviamente, se trata de una falta de respeto que carece de toda gravedad. Este nuevo film toma el universo del original y aporta pocas innovaciones. La animación es mucho más sofisticada y en este caso esa evolución técnica queda perfecta. Los personajes son pocos, simples, interesantes y adorables. Un buen villano, unos buenos amigos, el chico, la chica... Así como el original era una rareza dentro de los films clásicos del estudio, *El libro de la selva 2* presenta una inusual sencillez en comparación con los Disney de los últimos años. Sólo un número musical grandilocuente rompe el clima de esta agradable película. A veces, menos es más, y *El libro de la selva 2* es un ejemplo perfecto.

Santiago García

EL EXPERIMENTO

Das Experiment

ALEMANIA, 2001, DIRIGIDA POR Olivier Hirschbiegel, CON Moritz Bleibtreu, Christian Berkel y Oliver Stokowski.

A dos años de su estreno original, esta dramatización de un experimento sobre la

psicología carcelaria envejeció cada segundo que pasó a causa de la reproducción insípida de todos los lugares comunes del *reality show*, que ya no son ninguna novedad y que sólo se justifican a partir de la transmisión televisiva en directo. En la película hay algunos recursos que intentan evadir ese género de TV a favor de una reconstrucción de la tensión claustrofóbica de los relatos de cárceles. Sin embargo, esta tensión se disipa por las miles de capas de simulación (tanto escenográficas como de vestuario y actorales) que asfixian la violencia y la emotividad que podría existir entre situaciones y personajes. Las secuencias con pretensiones románticas o eróticas o reflexivas terminan por enterrar a la película en la fosa común de las ficciones mamarrachas. **Diego Trerotola**

EL DISCIPULO

The Recruit

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Roger Donaldson, CON Al Pacino, Colin Farrell, Bridget Moynahan.



Roger Donaldson dirigió *Sin salida* (1987), protagonizada por Kevin Costner, Gene Hackman y Sean Young, un film de suspense, intrigas de espionaje y paranoia, con reminiscencias de las películas con ese mismo contenido que estuvieron de moda durante los setenta. Pero Donaldson se volvió ecléctico y luego dirigió, entre otras, *Cóctel*, la remake de *La fuga*, *Especies* y *Dante's Peak*. El director intentó acercar-

se de nuevo a la política en *13 días*, pero recién aquí retoma el relato estilo década del setenta. Walter Burke (Pacino) recluta jóvenes para la CIA y se muestra especialmente interesado en James Clayton (Farrell), en quien ve a un candidato ideal para ser espía. En la escuela de espionaje, Clayton se conoce con Layla Moore (Moynahan) y, dentro de la paranoia general y las vueltas de tuerca que ofrece el oficio, ambos se enamoran. Con unos pocos elementos y construida casi totalmente sobre el trío protagónico, *El discípulo* avanza sin prisa pero sin pausa y entretiene sin mayores problemas. La tensión de las dos parejas (Burke-Clayton y Clayton-Moore) es la fuerza que impulsa a la película, ya que la trama es muy pequeña y poco compleja para el género. **SG**

MIEL PARA OSHUN

CUBA, 2001, DIRIGIDA POR Humberto Solás, CON Jorge Perugorria, Isabel Santos y Mario Limonta.

Existen pocos directores dentro de la historia del cine latinoamericano a los que se puede caracterizar como clásicos, y sin dudas uno de ellos es el cubano Humberto Solás, cuya *Lucía* (1968) se yergue como una de las obras fundamentales de la cinematografía de este continente. Si bien su obra posterior es bastante despareja, siempre provocó cierto interés, interés que, lamentablemente, se esfuma en este film, una obra que si bien en sus dos primeros tercios alcanza el nivel de una *road-movie* medianamente decorosa, en el último tramo se convierte en un psicodrama de cuarta que desemboca en un final directamente vergonzoso. Solás parece haberse sumado a la decadencia generalizada de un cine como el cubano, que en algún momento ofreció obras interesantes, y sólo la buena interpretación de Isabel Santos aparece como recordable en una película, por lo demás, destinada a un rápido y merecido olvido. **Jorge García**

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

Un programa de la Escuela de Cine y Televisión del
CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	PABLO SCHOLZ CLARIN	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MOIRA SOTO LAS 12	MARTIN PEREZ PAGINA 12	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	
EMBRIAGADO DE AMOR	10		10	9		7	7		7	8,33
CIUDAD DE MARIA	8		7			8		8		7,75
ATRAPAME SI PUEDES	10	6	9			7	8	8	6	7,71
EL LADRON DE ORQUIDEAS	7	8	9	7	8	8	6	7	7	7,44
COMO MATE A MI PADRE		7	8	8		8	7	7	7	7,43
INVIERNO CALIENTE	5		7	7		7	6	7	6	6,43
CHICAGO	5	8	6			6		5	8	6,33
11' 09" 01				6		6	6	6	7	6,20
LAS HORAS		7		6	4	4	4		8	5,50
EL EXPERIMENTO						5		4	6	5,00
EL LIBRO DE LA SELVA 2	6	7			3	5			3	4,80
ILUSION DE MOVIMIENTO		5			5	4	4			4,50
MIEL PARA OSHUN								3	3	3,00

¡SI!

AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPON Y ENVILO POR CORREO. SU KIOSQUERO HARA EL RESTO.

SOLO PARA CAPITAL FEDERAL Y GRAN BUENOS AIRES. PARA EL INTERIOR EL ENVIO ES POR CORREO.

QUIERO UNA SUSCRIPCION ANUAL (12 NUMEROS) Y UN LIBRO GRATIS

TIPO DE SUSCRIPCION

- ☐ ARGENTINA: \$ 90 O DOS PAGOS DE \$ 45
- ☐ PAISES LIMITROFES: US\$ 90 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)
- ☐ RESTO DE AMERICA: US\$ 110 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)
- ☐ RESTO DEL MUNDO: US\$ 130 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4326-5090/4322-7518. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

¿Vuelve la censura?

Al cierre de esta edición, *Baise-moi* se debate entre poder verse en los cines argentinos o recibir una calificación que impida su estreno. Censurar está prohibido por ley, pero tal vez un caso de censura esté por suceder en la práctica.

Baise-moi está a un fallo de distancia de ser definitivamente considerada una película *Sólo apta para mayores de 18 años de exhibición condicionada* y, dado que esa calificación obliga a mostrar los films solamente en "salas de exhibición condicionada", no podría ser vista en Argentina. Expliquemos: la película fue estrenada en el Festival de Buenos Aires 2001. Ahora, un distribuidor (Horacio L. Mentasti) presentó el film para su calificación (para una explicación del funcionamiento de las salas de calificación, ver *EA* N° 99), y en dos de tres instancias la película fue considerada "condicionada"; al cierre de esta edición se estaba por hacer la segunda y definitiva apelación. De seguir la tercera calificación la ruta de las dos primeras, el film se enfrentaría a la improbable opción de ser mostrada en "cines porno", esos que en Buenos Aires no exhiben material en fílmico desde fines de los 80 y que se dedican a la repetición sistemática de películas en video (básicamente VHS), y donde, en la mayoría de los casos, ni siquiera se indica cuáles son los títulos de turno (la exhibición condicionada implica además que no se pueden exhibir afiches ni poner avisos gráficos en los diarios). Y además, para decirlo sin vueltas, los "cines porno" son lugares de encuentros sexuales.

Baise-moi, si bien incluye escenas de sexo explícito, no es lo que se conoce como película pornográfica. Por otro lado, en términos prácticos, no es un film que vaya a ser exhibido en una sala condicionada: a ningún distribuidor argentino se le ocurriría comprar los derechos de una "porno" en fílmico (virtualmente un suicidio comercial) y los cines porno no cuentan con el equipamiento técnico que permitiría proyectar correctamente un film en 35 mm. Así las cosas, la decisión de darle la calificación de condicionada a *Baise-moi* equivale, prácticamente, a que la película no sea vista en Argentina. En otras palabras, la calificación "de exhibición condicionada" es obsoleta y anacrónica, ya que el mercado del cine porno se ha encau-

zado hacia el mercado del video hogareño, y su aplicación a un film como *Baise-moi* es no sólo injusta sino ridícula (y este no es el tipo de film que habitualmente se consume como estimulante sexual).

Hace ya varios años que existe, sobre todo en Francia, un cine cuyo máximo exponente es la directora Catherine Breillat, que incluye sexo explícito dentro de films destinados a un consumo "no porno", que suelen exhibirse profusamente en festivales y que llegan a estrenarse en algunos países. De hecho, en Argentina se estrenó una película de Breillat (con sexo explícito y con porno star incluidos) llamada *Romance*, y también hubo genitales en primer plano en *Los idiotas* y en *Solo contra todos* (claro que aquí los fragmentos son breves, cosa que no ocurre en *Romance*).

Dirigida a Susana Boero del INCAA, una carta de Mentasti pedía el 4 de febrero la reconsideración de la calificación de condicionada, apuntando que el film había sido estrenado en México, Chile, Perú y varios países europeos, y que pasó por muchos festivales. Mentasti decía en su carta: "Nos dirigimos a ustedes a fin de solicitarles tengan a bien reconsiderar la calificación del film de referencia, que ha sido calificado como de exhibición condicionada. Motiva este pedido el hecho de que dicho film, bajo su título original, *Baise-moi*, y otros como *Fóllame*, ha sido exhibido en salas normales en todos los países donde fue adquirido". Si bien es verdad que en Francia hubo una polémica en torno a la película, que llegó a ser levantada de cartel, calificada con una "X" y luego devuelta a la cartelera con restricciones menores, lo cierto es que aquí en Argentina la situación es distinta, ya que más allá de lo que suceda en la última instancia de apelación, los dos fallos que califican a *Baise-moi* como condicionada ya estarían denotando una voluntad de que la película no sea vista. Lo que también podría denominarse como voluntad de censurar.

EL GRAN ESTILO DE LA EPOCA

por Nicole Brenez

Contrariamente a la opinión difundida por la prensa, *Baise-moi* de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, me parece de una inteligencia formal y de una pertinencia figurativa innegables. *Baise-moi* no es un film amorfo y desafortunado sino más bien un cine que llega al límite sublime de la intensidad, al límite sublime de la liberación formal y que constituye el estilo más avanzado del cine de estos tiempos. *Baise-moi* da cuenta de ese gran estilo que esta época necesita y que la representará en el futuro, de la misma manera que *Un perro andaluz* de Luis Buñuel (1928) o *Une simple histoire* de Marcel Hanoun (1958) o *Le berceau de cristal* de Philippe Garrel (1975) representan a la suya, precisamente porque no temieron enfrentarse a la historia que les era contemporánea. La manera en que una obra crea la forma de su diálogo con la ideología determina su poder crítico. La manera en que lo hace *Baise-moi* manifiesta una salud absoluta: el film no considera que la ideología sea una interlocutora válida, la pone fuera de campo y la ataca ante el menor signo de su retorno al plano, sin dejar de saber que terminará por estrellarse contra su brutalidad opaca.

La relación histórica entre vanguardia y pornografía ayudaría a no desestimar *Baise-moi*. Esta relación pasa —entre otras películas— por *La edad de oro* (Buñuel, 1930), *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950), *Flesh of Morning* (Stan Brakhage, 1956), *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963), *Detrás de la puerta verde* (Jim y Artie Mitchell, 1972), *Amours collectives* (Jean-Pierre Bouyxou, 1976), *Le Regard* (Marcel Hanoun, 1977), *Un film porno* (Maurice Lemaître, 1978), *Ixe* (Lionel Soukatz, 1980), *Love Stinks* (Wilhelm y Birgit Hein, 1982), *Le troisième œil* (André Amuró, 1989), películas que, lejos de ser pornográficas, rechazan justamente una y otra vez la noción de pornografía. *Baise-moi* no tiene nada que ver con una historia de lo obscuro y de lo intolerable. Más bien se enfrenta con un problema político que excede las relaciones de dominación entre hombres y mujeres: la confiscación, por parte de la ideología, del placer como valor. ¿Por qué al final del film las chicas deciden masacrar a todos los clientes de un círculo libertino (hombres, mujeres y travestis) que, a



Imágenes de *Baise-moi*, que se vieron hace dos años en el Festival de Buenos Aires pero que quizá no se vuelvan a ver en cines argentinos

priori, deberían ser sus aliados objetivos teniendo en cuenta sus conductas sexuales transgresoras? (...) Es necesario deshacerse de ellos precisamente porque son clientes y porque el placer no los justifica: *Baise-moi* establece a los tiros la distinción entre el placer de consumo (el círculo libertino) y el verdadero goce. Ya no se trata de criticar la prostitución ni la industria de la pornografía. (...) Lo intolerable es la transformación del placer en argumento supremo del capitalismo, ante lo cual no se sabe muy bien todavía qué oponer más que la ira y la destrucción, en la medida en que las condiciones individuales de acceso al goce, tan peligrosas en sí mismas, no pueden transformarse de ninguna manera en una solución, ni en un valor, ni tampoco en una fuerza de contradicción. Se corre el riesgo de desnaturalizar inmediatamente su carácter salvaje, insociable y totalmente antieconómico.

¿Es serio afirmar que un film modesto, agresivo, irresponsable, desesperado y que sólo se

ocupa del cuerpo entre en el orden de lo sublime, o que esté en el orden de lo sublime debido a su honestidad formal, cuando esta noción sólo se aplica tradicionalmente a imponentes tempestades o nobles sinfonías? En efecto, esa terminología atrasa respecto de lo tratado aquí. Hay que acordarse de Adorno que, pese a despreciar el cine casi tanto como las heroínas de *Baise-moi* desprecian la conservación de sí mismas, escribió en *Teoría estética*: "En el mundo administrado, las obras en las cuales la estructura estética trasciende bajo la presión del contenido de verdad ocupan el lugar al que en otros tiempos se dirigía el concepto de sublime. La espiritualidad estética siempre se sintió más cómoda con lo salvaje que con aquello consagrado por la cultura. Lo sublime es lo que protesta contra la dominación". *Baise-moi* es ese film salvaje, feroz, lleno de verdad y ebrio de ironía. **A**

Extractos del artículo aparecido en *Trafic* N° 39, otoño de 2001.

Nicole Brenez es una de las críticas de cine y académicas más importantes de Francia. Algunas de sus reflexiones sobre el cine fueron publicadas en castellano en el libro *Movie Mutations*, editado por el Bafici.



Las nuevas olas

La caja de sorpresas conocida como Festival Internacional de Cine de Mar del Plata dio, durante 2002, otro de sus giros: su director artístico, Claudio España, fue despedido, y su lugar fue ocupado por el cineasta Miguel Pereira. Con el cambio de dirección, llegó la promesa de un festival austero, latinoamericanista y atento a los cines periféricos. Al menos en estos primeros pasos de la nueva administración, las promesas parecen a medias cumplidas, lo que de por sí es un comienzo. Resignando una de las mejores retrospectivas posibles para el cine mundial de la actualidad, la que iban a dedicarle al cineasta

americano John Carpenter, Mar del Plata 2003 decidió inclinarse hacia los documentales de Walter Salles, hacia Nelson Pereira Dos Santos, hacia los cines de las regiones autonómicas de España, hacia una serie de películas muy perfil medianoche y hacia una competencia que, como siempre, es un manojito de signos de interrogación. De todos modos, y a diferencia de los dos últimos años, la competencia parte de un lugar de cierta expectativa gracias a tres nombres argentinos: allí estarán *El lobo de la costa oeste*, de Hugo Santiago; *Valentín*, de Alejandro Agresti, y *El fondo del mar*, la ópera prima de Damián Sziffrón.

Obviamente, no vimos todo el programa del festival, pero vimos unas cuantas películas, y desde ese conocimiento seleccionamos nuestras 10 preferidas, evitando recomendar los títulos que podrían ser "grandes éxitos", pero que para nosotros son films por lo menos discutibles. O sea: si les sobra tiempo y dinero, vean *Irreversible* de Gaspar Noé, *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles o *Bowling for Columbine* de Michael Moore, o arriésguense con *Salomé* de Carlos Saura. Si no, vean las diez de aquí abajo (y *Embriagado de amor*, por supuesto, por motivos que figuran en otras páginas de esta misma revista). ■



HUKKLE

Hungría, 2002, dirigida por György Pálfi, con Ferenc Bandi y József Forkas.

Un anciano con hipo (¿a que no saben cómo se dice "hipo" en húngaro?), un topo en busca de alimento, una chica prendida a su walkman, un lechero dormilón, un chancho absolutamente normal, mujeres con un tenebroso secreto, un avión de guerra en vuelo rasante. Tales los personajes que habitan el mundo de esta ópera prima que no se parece a ninguna otra cosa. Sin diálogos —apenas una canción hacia el final— György Pálfi construye una poesía visual y sonora donde la relación arbitraria de objetos,

personas y animales conforma un experimento narrativo por demás interesante y sumamente divertido. Como añadidura, una serie de extrañas muertes que el espectador puede intentar esclarecer, aun a riesgo de perderse la belleza innata de las imágenes, de lo macro a lo micro, aéreas o subterráneas, obvias o misteriosas. Lo mejor es relajarse, poner la mente en blanco y dejarse llevar por los 75 minutos que dura el viaje. Y sí, hay una escena después de los títulos finales. Diego Brodersen

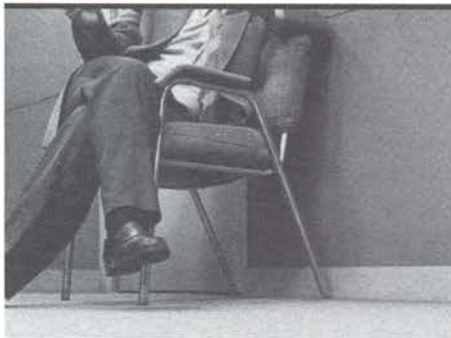


THE EXAM

Emtehan, Irán, 2002, dirigida por Nasser Refaie, con Raya Nasiri y Farzin Aghaie.

El cine iraní pasó en Argentina de un fugaz período de oro con algo de esnobismo en sus espaldas a un ostracismo absolutamente desmerecido. El film del debutante Nasser Refaie viene a confirmar que siguen pasando cosas interesantes en el horizonte cinematográfico de la tierra de Kiarostami. *The Exam* se centra en la hora y algunos minutos previos a un examen en una escuela de señoritas, y se trata, por esta vez, de una pelí-

cula que transcurre verdaderamente en tiempo real. El microcosmos que habita temporalmente ese patio funciona en dos niveles nunca excluyentes: como metáfora de la sociedad iraní y/o como ejercicio de puesta en escena en estado puro, las pequeñas anécdotas de estas estudiantes de estricto negro terminan dibujando un tapiz complejo y enriquecedor que no se agota en una primera mirada. DB



SMOKING ROOM

España, 2002, dirigida por Roger Gual y Julio D. Wollovits, con Eduard Fernández y Juan Diego.

Una empresa española es comprada por "los americanos". Corolario: prohibido fumar dentro de las instalaciones. Sin embargo, *Smoking Room* no es ni un drama laboral, ni una comedia de costumbres, ni un manifiesto antiglobalización. Es un poco de todo eso, y la extraña sumatoria da como resultado un estudio existencialista que no es consciente de serlo. Más contradicciones: es amablemente claustrofóbica. *Rara avis* dentro de la cinematografía española, los realizadores hacen

un uso intensivo de los primeros planos, enmarcados por paneles separadores, puertas y pasillos y utilizando el formato digital de manera ejemplar. Otro logro: las actuaciones mutan constantemente de registro y tonalidad, zarandeando al espectador, tomándolo desprevenido y, en última instancia, preparando el terreno para uno de los finales más desoladores de los últimos tiempos. Una pequeña joya sin pulir, y justamente por ello más verdadera. DB



EL LOBO DE LA COSTA OESTE

Le loup de la côte ouest, Francia / Portugal, 2002, dirigida por Hugo Santiago, con James Faulkner y Anna Mouglalis.

A 17 años de *Las veredas de Saturno*, *El lobo de la costa oeste* marca la vuelta de Hugo Santiago a la ficción fílmica sin aclaraciones, aquí no hay nada de biografías, ni óperas, ni teatros. Basado en Ross MacDonald, este *noir* de Santiago es un lujo para la competencia marplatense. Un *noir* más bien raro, con voz en off, sordidez, traiciones y pasiones pero con la oscuridad y cerrazón habituales trocadas en luz y espacios abiertos en París y en el mar. Mucho menos sólida pero más pirotécnica

ca y arborescente que *Las veredas...*, *El lobo...* también es la historia de un hombre en un lugar que no es el suyo, o que no puede terminar de hacer suyo. Pero en este caso el yanqui en Francia empieza a encontrar, sentir similitudes entre su costa oeste americana y la francesa, la de Biarritz. La circularidad del ambiente es también la del tiempo, la de la música y la de la mujer. La mujer es la Catherine Deneuve de hoy, es decir, la Deneuve mejorada: Anna Mouglalis. Javier Porta Fouz



24 HOUR PARTY PEOPLE

Reino Unido / Francia / Holanda, 2002, dirigida por Michael Winterbottom, con Steve Coogan y Danny Cunningham.

A Winterbottom le gusta dirigir películas. Ha hecho bastantes desde 1995 (aunque su carrera comenzó antes): *Butterfly Kiss* (1995), *Amo la vida* (*Go Now*, 1995), *Jude* (1996), *Welcome To Sarajevo* (1997), *I Want You With or Without You* (1998), *Wonderland* (1999, vista en Mar del Plata), *The Claim* (2000). Seguro que no es eso que se llama un autor, pero eso no le impide dar algunas sorpresas, como es el caso de *24 Hour...*, biopic de una libertad inusual en el que narra la vida

de Tony Wilson, factótum de la "movida de Manchester", desde la inspiración que le brinda un nada multitudinario concierto de los Sex Pistols hasta sus múltiples caídas, bajezas y alturas. Factory Records, The Hacienda Club, el sello y el lugar, bordan nombres como Joy Division, New Order y Happy Mondays. El film es cómico, cínico, trágico, bello, feo, emocionante, musical y distante. Un raro milagro ecléctico, beneficio de un director que busca, al parecer, sin demasiado miedo a equivocarse. JPF



800 BALAS

España, 2002, dirigida por Alex de la Iglesia, con Sancho Gracia y Carmen Maura.

Es una película de Alex de la Iglesia y hay que verla. Partiendo de esa base de fidelidad, cariño y respeto, digamos que no es su mejor obra, que a este homenaje a la Almería de los spaghetti westerns y a la casta de buenitos que se refugia en un decorado perdido en el Desierto de Tabernas para no perder (literalmente) la memoria, le falta esa gracia turbulenta que es marca de fábrica cuando se trata de un cuento tocado por la mano del director.

La película se alarga innecesariamente, se ahueca en su sentimentalismo sin dobleces y en su humor sin bordes. Es un cuento sobre ángeles con revólveres y lo que le falta es, justamente, el ángel ese de De la Iglesia, ese que es único en el mundo y que aparece en *El día de la bestia* o *La comunidad*. Ahora bien, si estuviera yo en el Festival de Mar del Plata o en cualquier otro del mundo, la iría a ver otra vez. De puro sentimental. Marcelo Panozzo

**CUENTOS DE HADAS PARA DORMIR COCODRILOS**

México, 2002, dirigida por Ignacio Ortiz Cruz, con Arturo Ríos, Lisa Huertas, Ana Graham y Dagoberto Gama.

Ignacio Ortiz es médico, escribió guiones para el Carlos Carrera pre-Padre Amaro (*La mujer de Benjamín*, entre otras) y hoy se desempeña como director de cine. Hizo dos películas a la fecha, *La orilla de la tierra* (1996) y *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* (2002). Esta última es una de las obras más extrañas que ha dado el cine mexicano en años, un film que de algún modo (e injustamente) quedó a la sombra de *Japón*, la muy buena ópera prima de Carlos Reygadas, aun-

que logra dialogar con ella. Se trata de un cuento alucinado y árido, difícil de capturar por su tupida simbología, barroco y desconcertante en sus planos temporales y en su manera de inventarse una realidad. Ortiz hizo una película ambiciosa, que se propone contar parte de la historia mexicana en un único escenario desértico, y a través de un personaje llamado Arcángel, y que aun así consigue desmarcarse de todo pintoresquismo. La rareza del festival. MP

**MORO NO BRASIL**

Alemania / Brasil / Finlandia, 2002, dirigida por Mika Kaurismäki.

Tras una década (meses más, meses menos) de residencia en Brasil, el Kaurismäki menor se animó a hacer una road-movie que recorra directamente las raíces de la música de dicho país, casi sin detenerse en las stars actuales ni en los nombres o ritmos en boga. Casi 5.000 kilómetros recorridos con 40 grados de calor promedio son el escenario que elige Mika para redondear su gran postal desde el Brasil profundo, poniendo la música bien en primer plano,

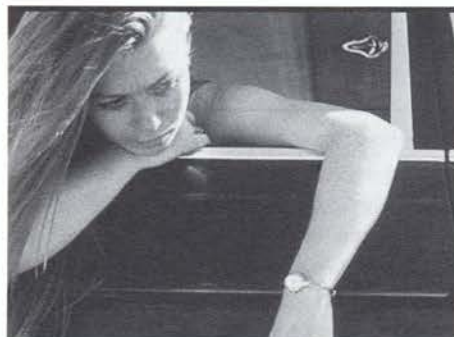
yendo a los rincones de ciudades que no necesariamente son maravillosas, buscando a músicos de la calle, a viejos con un legado para transmitir, a jóvenes felizmente condenados a ese conocimiento, a vidas duras, llevadas adelante en condiciones calamitosas y apenas alimentadas por el hechizo de la música. Mika, aun sin quererlo, con dosis similares de curiosidad y respeto, termina dando una lección de historia en tiempo presente. MP

**MARTIN, EL AMANTE DEL TERROR**

Martin, Estados Unidos, 1978, dirigida por George A. Romero, con John Amplas, Lincoln Maazel y Christine Forrest.

Luego de la sofisticación del género en los setenta, y el éxito cercano de grandes películas como *El exorcista* (1973) y *Carrie* (1976), el talento de Romero encontró la manera de renovar al mismo tiempo el cine de terror adolescente y el de vampiros. Para hacerlo recurrió a la incertidumbre, característica primordial del género fantástico según Todorov, para retratar a Martin, un personaje que está entre ser un vampiro o simplemente un adolescente obsesionado por la sangre. El espectador asiste a

esa ambigüedad a través de un relato que se desarrolla con artificiosos momentos *gore* mezclados con fragmentos de una inmediatez casi documental. Esto desemboca en una empatía con el joven-monstruo que es casi imposible de encontrar en el género. Película favorita del director, significa su primera colaboración con Tom Savini, gurú de los efectos especiales. Si Romero hace un breve rol de sacerdote es porque *Martin*, si no un milagro, es al menos una bendición fílmica. Diego Trerotola

**MORVERN CALLAR**

Reino Unido, 2002, dirigida por Lynne Ramsay, con Samantha Morton y Kathleen McDermott.

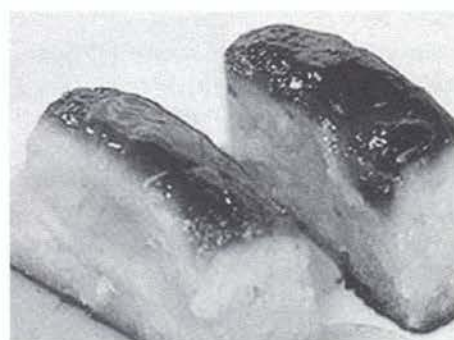
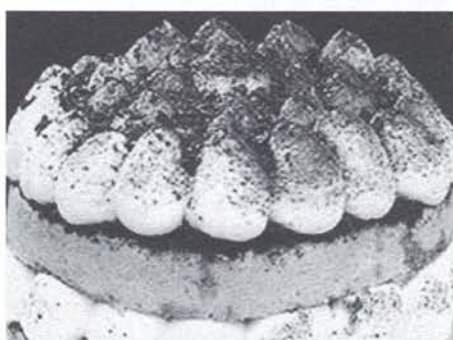
Segunda película de la escocesa Lynne Ramsay cuyo primer film, *Ratcatcher*, dio mucho que hablar en el circuito de festivales. Morvern Callar es el nombre del personaje protagonista (Samantha Morton), una chica que se despierta un día con el cadáver del novio, una nota de suicidio y una novela inédita del muerto. Tras descuartizar el cuerpo y simular que es la autora del libro, Morvern se va a Ibiza con una amiga a disfrutar del sol y del sexo. Como en

Ratcatcher, Ramsay combina un cuidado absoluto por las imágenes con la crueldad de la historia y la frialdad del tratamiento. La garra cinematográfica de la realizadora, la coherencia en la estética y en el tono logran que el film atraviese la distancia que se autoimpone y trascienda su elegante sordidez para convertirse en una paradójica celebración de la rebeldía y la libertad. *Morvern Callar* es un pescado con espinas pero con indudable sabor. Quintín

Visite La Feliz

¿Qué se puede hacer salvo ver películas? Qué pregunta tan mala. En Mardel se puede tomar helado, comer sorrentinos, puchero, parrillada de mariscos, borrachitos de la Boston y hasta rabas y alfajores.

Es decir, si el cine falla, siempre habrá Havannettes... **por MARCELO PANOZZO y JAVIER PORTA FOUZ**



Un comienzo posible es el siguiente: bajar del micro en la terminal, como a las siete de la mañana, caminar ocho cuadras hasta Buenos Aires al 1900, sede central de la confitería Boston, y recién ahí elegir las películas frente a un café con leche con borrachitos (celestiales, la especialidad de la casa) o pan de leche o medialunas. Si hay poco tiempo, se puede comprar para llevar y listo, cosa que además garantiza algunos momentos amenos durante la proyección de la película de competencia del primer turno de la mañana (recordar que el Auditorium queda justo enfrente de la Boston, por si se produce alguna urgencia). MP lo hizo muchas veces y en general tiende a quedarse ahí, mientras que JPF estila comprar para llevar en encantadoras bolsitas de papel. JPF acota que de la Boston no nos olvidemos del brioche. Tiene razón.

Sí, en esta página vamos a hablar de comida, porque descubrimos que todas nuestras visitas a Mar del Plata estuvieron tan relacionadas con la comida como con el "motivo real" de cada viaje. JPF ha llegado a modificar su propio programa privado de proyecciones de la jornada de acuerdo al menú del día de la Jockey. Es decir: temprano a la mañana pasaba por la confitería, en Corrientes y Rivadavia, para averiguar cuál era el plato del día. Si

era ñoquis verdes soufflé con salsa mixta, ganaba la Jockey. Las casas de pastas en Mar del Plata tienen sus hinchadas, y frente a los sorrentinos de la Jockey están los de Montecatini (La Rioja al 1400 y otros), que en la redacción cuentan con un defensor cuyo nombre no podemos revelar, aunque MP prefiere las pastas en general y los sorrentinos en particular del gran Chiche Véspoli. Dice no acordarse de la dirección y además no la encuentra en internet, pero asegura que un día le preguntó a un taxista y a los tres minutos estaba en la puerta del local.

"No como pizza en Mar del Plata." Tal es la curiosa confesión de MP, que sin embargo alaba la panificación local (sin excepción) porque, asegura, "es mejor por el agua". A JPF la frase le encanta. También le da risa. Pero es un enunciado serio, respaldado por la ya citada Boston, las medialunas de Sao (San Martín 2400) y los churros de Manolo (Rivadavia 2300), para empezar a hablar. JPF asegura que la pizza "sí es importante" en MdP, y revela: hay que ir a Strega (frente a Manolo) y pedir cerveza tirada y pizza de cualquier variedad, sobre todo si tienen nombres que no anuncian sus ingredientes. Las sirven en tablitas de madera, dice, y eso también es importante.

Parrillada de mariscos en el Club de Pesca-

dores, muy bien. Puchero en Ambos Mundos (Rivadavia al 2600), ídem. El puerto tiene lo suyo, ya se sabe (sobre todo en picadas del mar). Todo esto lo dice MP, converso de última hora en el terreno de los mariscos, y fan total del puchero. JPF dice que a esos lugares él no va, que él de la Jockey se va directo a los postres, empezando por los helados. En lo que a cremas heladas se refiere, esta persona comía exclusivamente helados de limón y pomelo y algunas otras pocas frutas no cremosas (luego se ampliaron un poco los márgenes, bastante por cierto). Pero, cuando sólo era consumidor de helados de fruta, no había nada mejor que Augustus (Colón entre Sarmiento y Las Heras, donde comienza tímidamente la subida). Ideal para después de las sesiones en el Auditorium.

Un must absoluto: el helado de mora. Ambos creen que el "tenedor libre" es sinónimo de insatisfacción garantizada: JPF dice que uno se queda pensando en todo lo que no comió, MP dice que lo que sí comió le cae mal, porque seguro que en algún lugar de Mar del Plata lo preparan mejor. Para gasolerear, nada mejor que alfajores y Coca Light o leche chocolatada (adivinen quién prefiere qué), sin salir del cine. Otra coincidencia: el alfajor Havanna blanco de dulce de leche fue, es y será insuperable. ■

Cambió el festival de Punta del Este, y casi todo indica que para mejor. Ahora comandado por el milagroso equipo de la Cinemateca Uruguaya (los mismos del festival de Montevideo), se apresta a crecer más allá de los preestrenos. **por EDUARDO A. RUSSO**

FESTIVAL DE CINE DE **PUNTA DEL ESTE 2003**

El giro de Punta

LA HISTORIA. Si no es cierta, la historia tiene el peso de las ficciones certeras. Gérard Philipe fue al primer Festival de Punta, en 1951. En la era del pionero Mauricio Litman, el balneario estaba apenas urbanizado pero ya asomaba el laberinto que los años enrularon peor. Philipe iba callado, pensativo, hasta que cuando lo bajaron de un auto, luego de dar más vueltas que en *La ronda* de Ophüls (que había filmado pocos meses antes) no pudo más y preguntó: “¿Dónde estoy?”.

El teatro Cantegril, ubicado en un lugar bastante escondido de la cartografía esteña, está en una callecita curvilínea que lleva su nombre. Como en eneros anteriores, en la rue G. Philipe se congregó un público numeroso entusiasta para ver *Un cine de Punta VI*. Desde esta edición, el festival busca retomar aquella línea de medio siglo atrás. Si bien la idea ya no es competir mano a mano con Cannes o Venecia, esta temporada redimensionó el perfil y sus objetivos, orgulloso de haber sido –aseguran– el festival donde se descubrió a Bergman o Kurosawa.

EL GIRO. En los últimos años se llamó *Euro-pa: un cine de Punta*, y era una cabeza de playa (adecuada expresión) del mainstream europeo dispuesto a ganar mercados globales. Con una selección bastante despareja, entre la semana de preestrenos y el encuentro sorpresivo con alguna rareza, el perfil impreso por el argentino Carlos Morelli, basado en ese eje español-francés-italiano con medianas perspectivas comerciales, ansia de glamour y escasa voluntad de riesgo que le era consustancial, sintonizaba con un público animoso. Pero este año Punta pegó un giro que luego de esta edición, aunque no sin obstáculos, deja un saldo claramente favorable. Sigue organizado por la Intendencia de Maldonado, pero ahora la dirección artística pasó a manos de Manuel Martínez Carril y su equipo de Cinemateca Uruguaya. Orientado



al cine latinoamericano y con mayor dosis de riesgo, marcó un cambio de rumbo y este año superó las dos docenas de películas (un tercio más de lo que venía siendo usual). El programa final tuvo cuatro brasileñas, cuatro españolas, tres argentinas, tres francesas, dos estadounidenses, dos italianas, dos chilenas y una por México, Uruguay, Venezuela, India y Australia. Como corresponde a nuestras devaluadas realidades, los invitados fueron más cercanos que distantes (básicamente sudamericanos). El equipo de Cinemateca programó –con una red de emergencia que llevó una hoja entera de meticulosos agradecimientos en el catálogo– el festival en menos de dos meses. No sabemos si, como supone Martínez Carril, entrarán en el libro *Guinness*, pero parecieron entrenados por Speedy González. El resultado –a pesar de los trajines y las incertidumbres provocadas por una falla técnica que desbarató un par de jornadas– fue auspicioso. Merece destacarse la eficiencia sin fisuras que mostraron tanto el jefe de prensa Jorge Jellinek como la coordinadora Daniela Cardarello; el inquebrantable buen humor de ambos conservó en esos días en el festival lo que necesariamente (y más en ese entorno) debía tener de fiesta. Pero es sabido, el meollo de todo esto son las películas, y aunque el verano de Punta es todo un atentado contra la concentración en una sala oscura, cumplimos la misión; aquí el reporte.



LAS PELICULAS. No haremos mención de las que ya avanzan sobre los cines locales, como *El pianista* y *Chicago* o las inminentes en pocas semanas como *La hora 25*, y evitaremos piadosamente ensañarnos con unas pocas calamidades como la venezolana *Garrimpeiros* (del uruguayo J. R. Novoa) o la española *Hombres felices* (R. Santiago), que nos quitaron algunas horas de feliz vagabundeo por la Barra. Nada agregaremos a otras ya conocidas entre nosotros como *La boda* o *The Bank: el juego de la banca*. Sí vale marcar algo de lo que puede asomarse por aquí, y que merece la mayor expectativa. De *Madame Satá*, ópera prima de Karim Anouz, se ha alertado ya en EA. Redoblamos la atención: hubo en ella una contundencia claramente superior al resto de los films brasileños de la muestra, que fueron desde lo mayormente correcto como *El invasor* a lo previsible y telefilmico –a pesar de su simpatía– como *Una onda en el aire*. Anouz presenta un momento en la historia del travesti João Francisco Dos Santos (1900-1976) con una convicción e imágenes de una fisicidad que devasta al espectador. El bahiano Lázaro Ramos se impone en una historia sin concesiones, que por momentos sobresaltó al público cantegrilense. Nos perdimos por muy poco ver *Ciudad de Dios* (se iba a dar pero ya estaba comprometida para Mar del Plata y hubo que retirarla del programa), pero muchos en la abundante pandilla brasileña que

descendió a Punta ven a *Madame Satá* como un logro superior al de *Ciudad...* No pudimos comparar, pero es muy difícil, ante la evidencia, no hacerse sataísta.

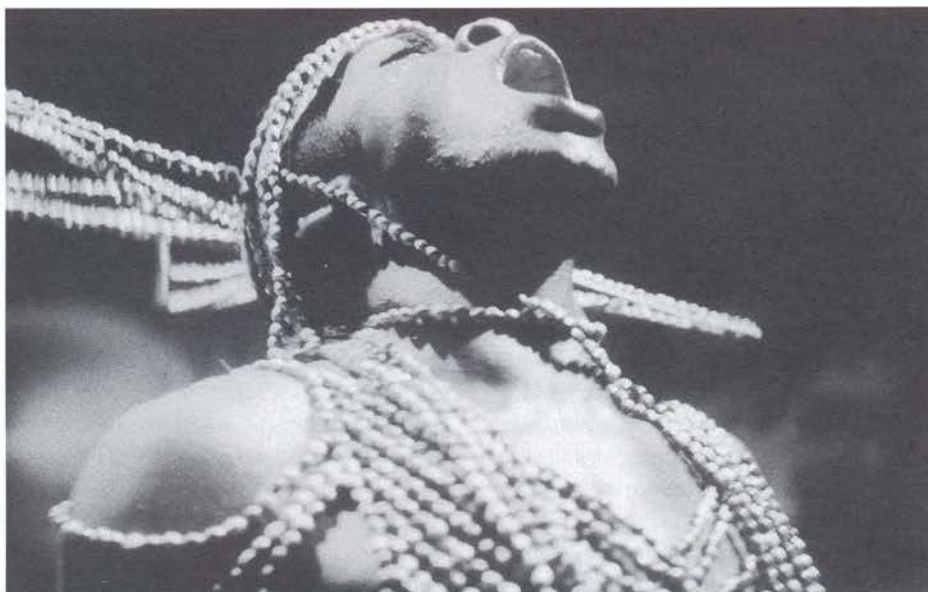
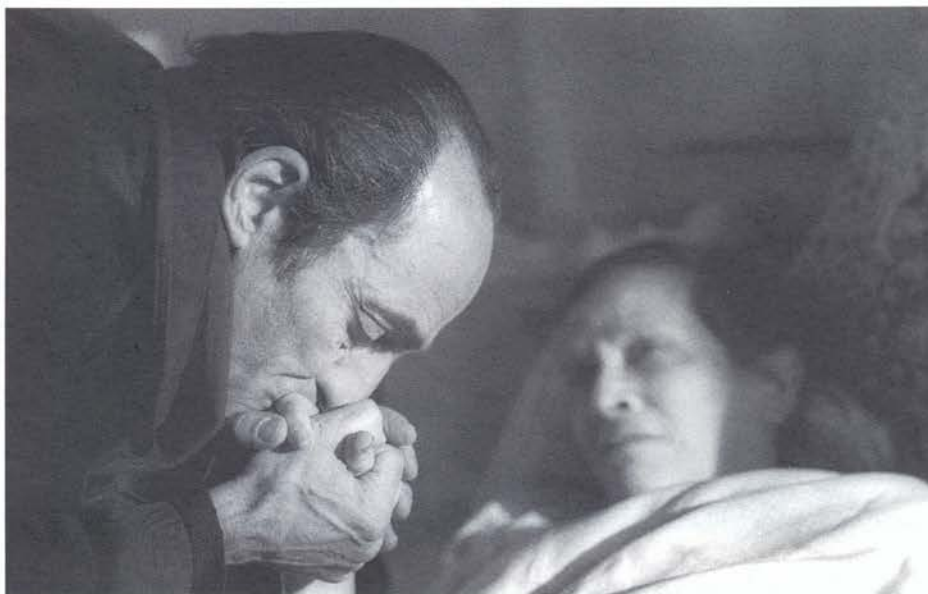
De la selección española, *800 balas*, el último Alex de la Iglesia, contó con el entusiasmo de los numerosos... ¿eclesiásticos? Algunas risotadas repentinas no nos impiden reforzar las mayores reservas sobre su cine.

Este homenaje al spaghetti western con Sancho Gracia haciendo de Sancho Gracia, filmado mucho más prolijamente que los de Sergio Leone, cede ante un sentimentalismo ñoño que no deja de crecer avanzando minuto a minuto. Alex, finalmente domesticado, pone sus calculadas guasadas al servicio de una historia cuyo desenlace provoca un displacentero efecto de vergüenza ajena. Pero admitimos que algunas de sus imágenes tienen más solvencia que todo el metraje de la antes citada *Hombres felices* o la inadmisiblemente *El viaje de Carol*, de Imanol Uribe, con su enésima niña-sufriente-en-Guerra-Civil.

No mucho se levantó el interés ante la selección francesa, excepto por la muy interesante *Lee mis labios*, de Jacques Audiard. Un compacto policial negro que hereda algunos toques de Becker o Melville, y que se apoya en la imprevisibilidad de su pareja protagonista (Emmanuelle Devos / Vincent Cassel).

Un par de gratas producciones chilenas, *La fiebre del loco* (Andrés Wood) y *Tres noches de un sábado* (J. Eyzaguirre), dejaron entrever un fluido humor y modernidad incipiente, y en cuanto al trío argentino (*El Bonaerense*, *Lugares comunes*, *Un oso rojo*) destacamos su admirada recepción. Es curioso, pero verlos juntos convence de cierta unidad de conjunto en el cine que se está haciendo en Argentina y, dato nada menor, las tres crecen en complejidad ante una segunda o tercera visión (experiencia recomendable). El oso de Caetano se llevó, además, el premio de la crítica, por primera vez vigente en el festival.

Por último –y en esto fuimos francamente minoritarios– consideramos a *La virgen de la lujuria*, de Arturo Ripstein, el acontecimiento del festival. No pensaron así unos cuantos que dejaban la sala. Entre el melo mexicano, el de Von Sternberg y la cultura popular de los luchadores enmascarados (desde Santo hasta el subcomandante Marcos, como apuntó nítidamente su protagonista Luis Felipe Tovar, actor excepcional que además piensa admirablemente el cine ripsteiniano) *La virgen...* concilia el cine digital con los climas espesos de lo mejor del cineasta. Casi disnarrativa durante largos tramos, ritual, fascinante y perturbadora, la película muestra un mozo mexicano (Tovar) enloquecido por una bella e inaccesible exiliada republicana (Ariadna Gil) a comienzos de los 40. Extraños pasajes musicales, con una apertura y un cierre deslumbrantes, condimentan la experiencia más sorprendente de toda la se-



mana. Tanto como para inhabilitarnos –suficiente por esa noche– el encuentro con la muy recomendada *La hora de las religiones*, de Marco Bellocchio.

Con todo, el festival también dejó sus cuentas pendientes, como la visión de la uruguayana *La espera*, de Aldo Garay, aguardada con las mejores referencias. Tras cuatro planos, un engranaje del proyector del Cantegril decidió suicidarse y abrió una crisis que se prolongó un par de noches. Mudadas al Hoyts de Punta, algunas funciones pudieron recuperarse, otras se cayeron definitivamente. El *affaire* del engranaje maldito era previsible; aunque remozada, la sala no está a la altura de los requisitos de una proyección óptima, y desde el primer día manifestaba un notorio déficit de sonido. El trastorno obligó a una reprogramación de emergencia pero un par de películas quedaron suspendidas o desplazadas. *La espera* siguió siendo precisamente eso. El episodio de seguro obligará a replantear sedes y tecnologías, pero con un festival reencontrado con una tradición orgullosa y entrañable. ▀

A la izquierda de la página anterior, *La virgen de la lujuria*, a la derecha, *Lee mis labios*. En esta página, arriba, *La espera* o la película que nunca se pudo terminar de proyectar. Y abajo, *Madame Satá*

Culpa, revancha y despedida

La contradicción entre sus orígenes, sus ideales y sus ambiciones hizo de The Clash una de las bandas de rock más complejas e influyentes de la historia. Despedimos a Strummer con un texto del crítico en estado de rock conocido como P.K. y de otro de F.-J. Ossang, un francés que lo tuvo como actor en una de sus películas (*Docteur Chance*, film que se verá en breve en el Festival de Buenos Aires).

"La noche anterior a que la muerte de Joe Strummer se convirtiera en una noticia top (22/12/02) soñé que a la manera de Robert Mitchum en *La noche del cazador*, se me aparecía mostrando las inscripciones 'culpa' y 'revancha' sobresaliendo como estigmas desde sus manos." Primero que nada, déjenme mentir. La cita del encomillado es mía. Y hay algo peor: es mentira que haya soñado eso. Pero nunca dejé de pensar en Strummer como en una suerte de Lord Jim, un tipo agobiado por un par de datos biográficos demasiado incómodos como para haber liderado a The Clash, o la banda que incorporó el concepto de revolución permanente al rock.

En el fondo, John Graham Mellor (1952-2002) nunca dejó de purgar la culpa de haber nacido hijo de un diplomático y hermano menor de un fascista afiliado al National Front que acabó suicidándose mucho antes de que, ya rebautizado Joe Strummer, saliera a hacer catarsis de su pecado original al frente de The Clash. "Tuve la oportunidad de ser una persona normal, respetable, con un bonito coche y una casa en las afueras: pero enseguida vi que aquella era una vida vacía", confesó después. Antes de que el punk entrara en su vida en un recital de los Sex Pistols, Strummer jugaba a ser Gene Vincent al frente de una banda de pub llamada The 101ers. Después de aquello decidió atender el juego y formó la que terminó siendo una de las bandas más populares e influyentes del último cuarto de siglo. Suerte que entre su idealismo pasionario y su caterva de eslóganes baratos antiestablishment (gritados desde una multinacional) existía una banda de rock excitante y un cuarteto que daba de perillas como pin-ups. Es que el "do it yourself" (hacelo vos) del punk también los animaba a vestir y posar como cuatro pichones de James Dean en plan okupa cruzados con cierta romantiza-



The Clash en cuatro movimientos: *Sandinista!*, *Combat Rock*, *London Calling* y *The Clash*

ción de la guerrilla republicana de la Guerra Civil Española.

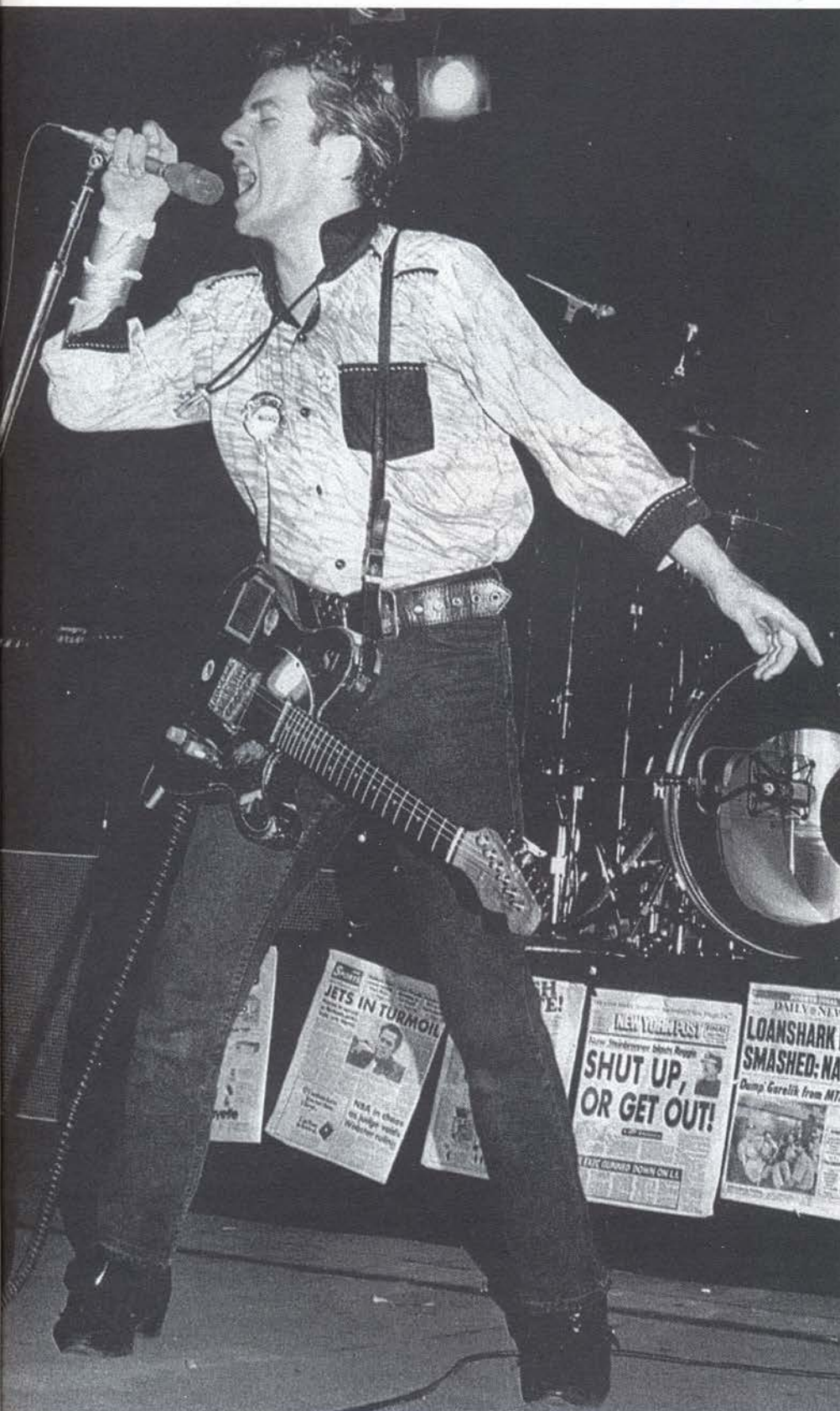
Ahí donde los Sex Pistols se aferraban a los graffiti situacionistas florecidos en el Mayo Francés ("destruir para crear") y se aferraban (sólo por epatar y sacar rédito de la confusión) al nihilismo y la anarquía sin distinguir sus rangos semióticos, los Clash intentaban articular un discurso de izquierda monopolizado por el sentido común (la madre de toda corrección política), tratando de encontrar una solución a cada problema. O por lo menos, buscando adecuar una explicación a cada asunto, fuera este la desocupación (*Career Opportunities*), la tensión racial (*White Riot*) o el imperialismo yanqui (*Washington Bullets*). Ya para el triple *Sandinista!* (1980, sucesor del brillante doble *London Calling*), el foco se había empañado a tal punto que Strummer no tardó en recordar que el nombre del álbum había salido de frases gritadas al azar: una mezcla de bingo & brainstorming que lo ponía más cerca del foco de Oliver Stone que del de Costa-Gavras. Lo que sí consiguió fue hacer pie entre dos modelos de estrellas a las que sin dudas ayudó a criar. Pese a su espíritu Robin Hood, estuvo lejos de representar el mesianismo utópico-codicioso de Bono (U2) como tampoco creyó en autoaplicarse la solución final a la Kurt Cobain (Nirvana), aun cuando The Clash también estuvo en la cima del mundo (1982) y esas presiones lo hicieron borrarse del mapa por dos meses en un suburbio parisino.

"De última, la contradicción mayor de The

Clash fue la contradicción de Joe Strummer. El permaneció en la banda para poder formar parte de la más grande, loca y poderosa experiencia de rock and roll del mundo. Y al mismo tiempo quiso que The Clash fuera el portavoz de los débiles y humillados y una fuerza positiva para el bien del mundo", escribió el periodista inglés Charles Shaar Murray en un emotivo obituario titulado "Adiós, camarada". La contradicción de la que habla Murray es la de la necesidad permanente de asociar la idea de "revolución" con el rock (como si eso fuera posible), ninguneando la posibilidad de que más allá de no poder detener la invasión yanqui a Irak, no haya aportado experiencias demasiado significativas (música, modas, drogas, sexo) en la vida cotidiana de demasiada gente. Otro crítico, el yanqui Greil Marcus, se ocupó de ratificarlo en su excelente *review* del disco *London Calling*, ocupando la siguiente parrafada final en su tema de cierre, el *cover* de *Revolution Rock*: "La canción está compuesta por partes iguales de heroísmo juvenil y su inminente perversión. Tan irresistible como banal, nos comunica que cualquier revolución sustentada desde la música es una broma. Y al mismo tiempo se repregunta: ¿qué sería de la revolución, especialmente de una fallida, sin un poco de humor? Escuchando a Strummer cantar esto —que seguramente llegará a alegrar casamientos, fiestas y Bar-Mitzvahs (N. del A.: Y así fue)— uno llega a la conclusión de que lo está pasando bárbaro". Ojalá haya sido así. PK

STRUMMER X OSSANG

Partida verdadera



23 de diciembre. Joe Strummer ha caído al cielo. Resplandores. *London's falling*. Cómo matar las palabras. Estamos solos, encerrados en un bolsón de Francia. En el 96 estábamos en Chile. Joe Strummer había ido allí para interpretar el *ghost pilot* fatal. Nos habíamos conocido en Londres en el 94. Después de leer el guión, me dijo: "*Acting is better for actors*". Generosidad final. Aceptó: "OK, Ossang, lo hago". Y con ese mismo impulso cómplice me contó cómo la madre había planeado su nacimiento en Escocia, entre Bonar Bridge y Clashmore (¡sic!), aunque vino al mundo en Turquía. Y después pasaron los años, la visita a París, faxes y más faxes, meses vacíos, *no french production*, *Dr. Chance film impossible*. En el 96, cuando finalmente pude anunciarle a Joe que nos íbamos a filmar a Chile, su respuesta cambió: "*Too late*, demasiado soñado '*from the corpse of universe*'..." Desesperado, aunque comprendía su cansancio, le envié un último fax: la foto de un Fitzgerald trabajado por años de ginebra, subtitulada con el nombre de una de sus novelas, *Cien partidas falsas*, y firmada con un simple "*So long, Joe*". A las 5 de la mañana de esa misma noche, sonó el teléfono: "*You're right, Ossang. Let's go*". Tres meses más tarde, la película hacía implosión en pleno desierto de Atacama. Strummer había desembarcado, imperial, vía Santiago e Iquique, en los Andes a 3.000 metros de altura, precisamente en Mamina. El Doctor Chance corría un peligro extremo, pero Joe no dejaba de estar allí. *Fast cars*, Cédes y Pontiac, *fast girls*, y ese jet varado en el desierto —tocando *Crude Rock'n' Roll & Nude Life*—. *Angels* brillando entre el líquido acero solar y fragmentos de tinieblas. TODO se unió de pronto: estrellas en la punta de los dedos para describir el matrimonio blakeano del cielo y el infierno. Joe partió esta noche, escoltado por los divinos caballeros del rey Arturo, mientras la *Banshee* vela la reencarnación del genio que pasó por Escocia, El Cairo, Nueva York y México. Cálculo terrible el de W. S. Burroughs, este 23 Joe Strummer remonta vuelo... a ver si el cielo existe.

Love forever Joe. See you soon.
Your Brother
F.-J. Ossang

Traducción del francés: Lisandro de la Fuente

Réquiem para un dios oscuro

Fue una de las personalidades más polémicas del cine: fascinante para muchos y el colmo de lo repulsivo para muchos otros. El elusivo director portugués fue, además, responsable de momentos de felicidad en pasadas competencias marplatenses. **por DIEGO TREROTOLA**

En un caserón derruido se realiza una performance sobre la creación del universo. Hay actores que son ángeles en una coreografía extraña. Allí aparece un sujeto desgarrado, macilento, representando al creador. Este plano general estático es la primera imagen de *La pelvis de J. W.*, exhibida en Argentina por única vez en el festival de Mar del Plata en 1997. Ni bien empezó la proyección, la sala se desdobló. Los que quedamos estábamos fascinados por ese sujeto descarnado, que se agigantaba a medida que avanzaba la película. El sujeto era el portugués João César Monteiro,

director y protagonista de *La pelvis...* Aunque en realidad su seudónimo como actor era Max Monteiro, inspirado por Max Schrenck, protagonista de *Nosferatu* (1922), con quien compartía no pocas similitudes físicas.

La pelvis... fue mi primer encuentro con una película de Monteiro. Este increíble ejercicio de libertinaje, sostenido con planos generales largos, era la película de un gran agitador, sí, pero uno de esos que arrojan la piedra y no esconden la mano, sino que se exponen con valentía. Por eso, Monteiro estaba ahí, siempre en medio del encuadre, con tanta humildad como prepotencia, para agitar emocional e intelectualmente a los espectadores. En la película todo parecía descomponerse y desdoblarse en cada plano; el mismo Monteiro interpretaba dos personajes, uno de los cuales buscaba el movimiento pélvico de John Wayne, que daba título a la película y remitía a un texto del crítico francés Serge Daney. Ahí se patentizaba la cinefilia apocalíptica donde la búsqueda de pureza del cine clásico resultaba casi imposible y se desarrollaba a través de pasajes deformes, inmovilidad, extraños montajes, discontinuidades y otras imposturas filmicas. Una experiencia límite, de esas que nos liberan, en un viaje donde flota omnipresente la pregunta ¿qué es el cine? *La pelvis...* fue ignorada por el jurado oficial de Mar del Plata, pero tuvo su redención gracias al premio del jurado Fipresci (ver EA N° 69). Aunque mi entusiasmo fue enorme, luego de *La pelvis de J. W.* fue imposible ver otras películas de Monteiro. Además, casi no circula



Dos agitaciones cinematográficas de Monteiro, *Las bodas de Dios* (1999) y *La pelvis de J. W.* (1997)

información sobre él, por lo que es difícil conocer más que datos biográficos mínimos. Monteiro filmó su primer corto en 1968, año ideal para el comienzo de un agitador. Sin embargo, su reconocimiento, que no sé si llega a ser prestigio, se cimentó recién con dos películas donde él mismo encarna al personaje João de Deus: *Recuerdos de la casa amarilla* (1989) y *La comedia de Dios* (1995), ambas premiadas en Venecia.

En 1999 tuve mi segundo y último encuentro con una película de Monteiro, nuevamente en Mar del Plata. Era el final de la trilogía de João de Deus, *Las bodas de Dios*. El relato empezaba apaciblemente; Monteiro planteaba un eje argumental más firme y con menos desbordes. Sin embargo, pronto surgió su exhibicionismo aberrante potenciado por su pasión erotómana. Dos planos provocaron bastante desagrado. En uno, Monteiro comenzaba a orinar obscenamente. El otro era un estático plano secuencia, que mezclaba el erotismo y el horror en una escena de sexo entre Monteiro y una joven apolínea, ambos totalmente desnudos. El cuerpo escuálido de Monteiro, con todos sus huesos marcados, se aferraba con más lascivia que sensualidad al cuerpo carnoso de la mujer. Esta vez el jurado hizo justicia, tal vez gracias a la presencia de Catherine Deneuve y Leonardo Favio, y entregó el premio mayor a *Las bodas de Dios*. El 23 de febrero de 2003, al día siguiente de cumplir 64 años, Monteiro murió de cáncer. Tras conocer la noticia volví a rastrear información sobre su obra, y así me enteré de que

filmó *La filosofía en el tocador*, del Marqués de Sade, pero poco se sabe del resultado del encuentro de estos dos libertinos. Sin embargo, sí existe información sobre la última gran extravagancia de Monteiro: *Blancanieves* (2000), adaptación de la obra del escritor suizo Robert Walser. Esta vez el escándalo no fue por el contenido de las imágenes, sino por su ausencia. En el colmo de la impostura, los 75 minutos de metraje presentan una pantalla negra y sólo se escuchan diálogos. Esto provocó un debate mediático gigante, principalmente porque la película fue subsidiada por el Estado. Reproduzco algunas frases de espectadores indignados: "Como portugués me siento ofendido al saber que mis impuestos fueron usados para esto". "El sonido era excelente, posiblemente el subsidio se usó para comprar micrófonos." "Sugiero una *Blancanieves 2, el regreso* con el mismo formato visual, pero esta vez sin sonido. Así los intelectuales se emocionarán con la negación de la imagen y también por asistir a un homenaje al cine mudo." Otro espectador proponía hacer una versión de *Gran Hermano* con este estilo, así la transmisión sería con las luces apagadas. No sé si se inspiraron en este consejo, pero lo más insólito es que según IMDB *Blancanieves* se continuó en una serie de TV. Como el mejor testamento insolente y superando en irreverencia a sus espectadores, en una entrevista al *Jornal de Notícias*, tras preguntarle por qué la película no tenía imágenes, Monteiro dijo: "No sé filmar. ¿Usted conoce a algún cineasta que realmente sepa filmar?". ■

El grotesco y el exceso

Murió el último de una generación grande (en más de un sentido) de actores italianos.

Cómico y patético, descomunal y carismático, Albertone fue el emblema de un cine industrial que agonizó mucho antes que él. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

Primero Tognazzi, luego Mastroianni, más tarde Gassman, ahora Sordi. Nino Manfredi, con sus 80 años, es el último representante de una generación de actores italianos que abarcó 50 años del cine. Ugo Tognazzi se fue bastante rápido, luego de participar en docenas de películas y de reventar por la ingestión de comida, como Mastroianni, en la extraordinaria *La gran comilona* de Marco Ferreri. Il bello Marcello se despidió fumando tres o cuatro paquetes de cigarrillos por día y dejó maravillosos papeles, entre otros el director *alter ego* del eterno Manoel de Oliveira en *Viaje al principio del mundo*. Gassman murió hace un par de años y seguramente sus últimas palabras tuvieron relación con su megalomanía y omnipotencia actoral. Ahora Sordi, *Albertone* para los italianos: exequias pomposas, recuerdos de actores, directores y políticos sobre el bufo, más de 150 películas como intérprete, casi 20 como realizador. Regordete, anti *latin lover*, sin la mirada pícaro de Tognazzi ni la experiencia teatral de Gassman. Un actor, una máscara grotesca, un rostro y una figura que ya pertenecen al pasado del cine italiano industrial, aquel de la posguerra que eludió las bicicletas mientras vivía la plenitud de los primeros años del "milagro económico". Sordi interpretó docenas de roles pero (casi) siempre fue igual a sí mismo: cómico y patético, moviendo las manos frenéticamente y con esa figura encorvada que aparece en muchos films, acaso demasiados. No recuerdo al detalle varias películas protagonizadas por Sordi, pero vi más de 30, una cifra exigua frente a la avalancha de films en los que trabajó. Las imágenes se confunden entre sí y quedan los retazos de un cómico simpático. Algunos títulos de los 60: *El médico de la mutual* de Luigi Zampa, *Una vida difícil* de Dino Risi, con Sordi evitando bufonadas anteriores para caracterizar un personaje sentimental y melancólico. El último fragmento de *Los nuevos monstruos*, ya en los 70, donde el actor concurría a un entierro y desplegaba allí una serie interminable de gestos, morisquetas y ruidos obscenos. Los años 50 y su dúptico con Fellini, *El jeque blanco* y *Los*



inútiles. El primero, un film menor donde Sordi encarnaba a un héroe de fotonovelas. El segundo, un clásico del posneorrealismo, donde Fellini ignora la Roma del hambre y sitúa su historia en un pueblo del que hay que irse para probar fortuna en la gran ciudad. En *Los inútiles* Sordi es Alberto, un vago de pueblo que se ríe de los laburantes en una de las escenas más recordadas de FF. Otros recuerdos: el padre de familia a quien la tragedia le cambia la vida de un día para el otro en *Un burgués pequeño, pequeño* de Mario Monicelli. El dúo con Gassman en la antibélica y divertida *La gran guerra*, también de Monicelli. Resulta difícil encontrar buenos momentos del Sordi director. El glamour y el artificio en la fallida *Polvo de estrellas*, junto a la rubia Monica Vitti; alguna escena de *Mientras haya guerra, hay esperanza*, un film extraño. No es casual que Sordi, como Gassman, Tognazzi y Manfredi, se dedicara a la dirección. Su reconocida figura como actor le permitía colocarse cómodamente detrás de las cámaras. La comedia *alla italiana* tomó la posta dejada por el neorrealismo: reemplazó las calles de

Roma por el resucitado Cinecittà; la tristeza y la desolación de los protagonistas anónimos, por el divismo actoral; el llanto del chico de *Ladrón de bicicletas* y la desocupación en la posguerra, por el Plan Marshall y el grotesco cotidiano. Los italianos se reían de sus propias miserias con Sordi, Gassman, Mastroianni, Tognazzi, los guiones de Age y Scarpelli y los prolíficos Risi, Monicelli y Steino en la dirección. Una época del cine pródiga en la producción anual de películas y exitosa en relación con el público, tanto local como internacionalmente. Ahora bien, ¿cuántas películas de aquellos gloriosos años de la comedia italiana resisten el paso del tiempo? ¿Cuántas de ellas merecen ser objeto de análisis y estudio? ¿Cuántas resultan hoy interesantes más allá de las performances de los actores, de algunas líneas de guión o del profesionalismo de los directores? Creo que muy pocas.

Alberto Sordi perteneció a esa época del cine. Algunas de sus películas muestran algo más que su carismático rostro. Otras, en cambio, representan mucho menos que eso. ▀

La excepción crítica

Francia sigue siendo la vanguardia de la resistencia frente a la dominación del cine estadounidense. El crítico de *Le Monde* habla sobre esa lucha y también acerca de los problemas, alcances y variantes de la crítica de cine en esta nota excepcional publicada originalmente por la revista canadiense *Cinema Scope* y cedida gentilmente a *El Amante*.

por FERGUS DALY

Jean-Michel Frodon es una figura importante en el mundo del cine —ejemplar, en rigor— porque su trabajo se conecta directamente con muchos de los problemas que actualmente enfrenta la crítica de cine a escala global. Frodon escribe para *Le Monde*, el principal diario francés, algo que es en sí mismo de inestimable importancia dado el compromiso de Francia con la Excepción Cultural, la norma del GATT (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio) gracias a la cual, mediante restricciones importantes, los bienes y servicios culturales están exentos del mercantilismo irrestricto que se aplica a otros tipos de “mercancías”. Es extraordinario que Frodon pueda continuar promocionando obras innovadoras y desafiantes en las últimas páginas de un periódico sumamente conservador. Incluso su estilo de escritura implica un desafío para la que suele ser la función normal del crítico de un diario: servir de engranaje para la máquina industrial. Y si, del mismo modo que por su estilo, cualquier escritor o pensador puede definirse por oposición a un enemigo, entonces Frodon le puso nombre a su propia némesis: “el programa”, ese *dispositif* de globalización de la imagen del cual Hollywood es una actualización.

Hijo del conocido crítico Pierre Billard, Frodon es un ex trabajador social y fotógrafo que comenzó su carrera crítica en los 80 escribiendo en *Le Point*. Editor de la sección de cine de *Le Monde* en la actualidad, también fue autor de numerosos libros, incluida una de las obras de referencia más importantes sobre el cine francés desde la Nouvelle Vague, la soberbia *L'âge moderne du cinéma français* (1995), que llena varias brechas generacionales en nuestro conocimiento sobre el desarrollo de la producción francesa en los últimos años. Más recientemente, editó una excelente colección sobre Hou Hsiao-hsien y se ocupó de los aspectos educacionales, legales y económicos de la industria. Sirvió en la línea de frente durante el caso Leconte, la batalla librada en 1999-2000 entre los críticos de cine franceses y realizadores prominentes (y quizá medio-

cres) como Patrice Leconte y Bertrand Tavernier, quienes se levantaron en armas contra aquellos críticos —como Frodon— a los que acusaban de menospreciar las producciones comerciales francesas.

La obra de Frodon es la prueba de que la Excepción Cultural opera incluso en el nivel de la crítica. Abra *Le Monde* cualquier miércoles y encontrará tres páginas enteras con reseñas, artículos y reportajes sobre todos los aspectos del cine mundial. Frodon y sus compañeros cubren casi todo lo que se exhibe en París y escogen cuatro o cinco películas a las que someten a un análisis más denso y exhaustivo; las nuevas películas de Kiarostami, Hou o los Dardenne tienen garantizado el tratamiento de una página. Pero más allá de este sorprendente gesto de cinefilia —que confirma la continuidad de la importancia del cine en París—, lo más notable es la calidad de las reseñas. En *Le Monde*, Frodon y sus colegas pueden expresarse de un modo absolutamente desconocido para los diarios del mundo angloparlante (aunque no suceda lo mismo con la crítica de arte o literaria). Los ejemplos son numerosos, pero en el caso de *The Guardian*, cuya reputación es la de ser el diario más serio del Reino Unido, el principal crítico de cine, Peter Bradshaw, aturde constantemente al lector, pero por las razones equivocadas. Bajo una pátina de amistad con el arte, todo cuanto pueda ser encasillado o que requiera un mínimo razonamiento para ayudar al espectador a completar la experiencia, es despachado en un renglón titubeante. Es así como “el género no es excusa para los personajes sonámbulos” en *La comedia de la inocencia* de Ruiz (2000). Por supuesto, no hace ninguna referencia a la rica herencia del sonambulismo en el cine, a la que Ruiz podría estar ofreciendo un aporte original. Del mismo modo, *Esther Kahn* de Desplechin (2000) “parece haber sido traducida del marciano, con un elenco marciano”. Obviamente, al ser francés, Desplechin “no se compenetra en la Londres victoriana”. Bradshaw no entiende el cine en el que se cuestiona el artificio, en otras palabras, toda la tradición barroca y manierista, aun-

que seguramente sabe cómo debía ser Londres en el siglo XIX.

Por el contrario, la escritura de Frodon tiende a menudo a la poesía. Puede dar una larga explicación sobre las palabras y los gestos del niño en la primera escena de *Ten* de Kiarostami, o puede relacionar la interpretación del chico con otras actuaciones de la historia del cine, pero, a diferencia de Bradshaw, nunca comentaría su actuación porque, en primer lugar, no habla persa y, lo que es más importante aun, porque si el niño puede actuar o no nada tiene que ver con la grandeza de la película. En pocas palabras, Frodon nos muestra muchos puntos de entrada a la película en su singularidad; y despliega las peculiaridades de las estrategias narrativas y de la puesta en escena que ofrece el *dispositif* construido por Kiarostami en la película, algo que le permite "inventar a cada instante

posibilidades cinematográficas".

Si nos preguntamos por qué el estilo de Frodon vale más que la escritura de alguien como Bradshaw o de un estilista del desparpajo como Elvis Mitchell, es porque su discurso poético provoca tensiones que sólo se resuelven haciendo nuevas conexiones. Actualmente la creatividad cinematográfica ha cobrado un auge tal, que a menudo se necesita la ayuda de los críticos para despertar algunas facultades que están en hibernación, y permitir así a los lectores una mejor percepción de los elementos que se ponen en juego, intelectual y afectivamente, en el transcurso de una película. Y la marca del gran crítico es saber cuáles de esas facultades sólo pueden estimularse indirectamente. La crítica poética cuestiona la crítica de tipo descriptivo —que es la más simplista y dominante—, mantiene abierta la obra, a medio hacer —como diría Kiarostami—, y nos ofrece reseñas inconclusas para películas inconclusas, sin publicitar las significaciones dominantes que nos venden desde todos los rincones.

¿La crítica cinematográfica debería aspirar a la condición de poesía?

El cine es, como nos enseñó Bazin, impuro, y la crítica de cine lo es más aun. La poesía, o al menos la ambición en la escritura, tiene que constituir el horizonte de un crítico, mucho más que para otro tipo de escritura periodística e incluso más que para otro tipo de escritura sobre cine. En verdad intento (y la disfruto, como escritor y como lector) una

escritura más refinada, personal, original, sugestiva y emocional en una crítica de cine. También creo que una crítica debe transmitir algún tipo de eco de la película que la inspira, que debe usar las mismas palabras, el mismo ritmo, el mismo "color" de escritura textual (incluso en las reseñas positivas) de, digamos, *Chungking Express* de Wong Kar-wai (1994) y *Megalexandros* (1980) de Theo Angelopoulos.

Sin embargo, me parece que en el contexto en el que hago crítica la faceta poética no puede ser la única. Una crítica debe incluir una afirmación, una elección personal, la explicación del gusto del individuo que escribe y firma el artículo. También tiene que permitir al lector evaluar si debe ir a ver la película; este es para mí un aspecto menor del trabajo del crítico, y no me gustan las "reseñas" basadas esencialmente en calificativos como "bueno" o "malo", pero reconozco que eso no puede estar ausente en la tarea del crítico. Y debe proponer, de alguna manera, herramientas para ayudar a todos a pensar acerca de qué trata verdaderamente la película, cómo funciona, qué significa, y a veces qué trucos usa y con qué propósitos se utilizaron. Mejor aun, debe ofrecer elementos para una reflexión más amplia sobre las imágenes, las historias, los héroes, los problemas políticos o artísticos. Esto es, por supuesto, un ideal, y no siempre pretendo alcanzarlo, si es que alguna vez lo logro. Pero esto es lo que, en mi opinión, debe ser la ambición de un crítico de cine. ►



Jean-Michel Frodon,
crítico de *Le Monde*

En el mundo contemporáneo, en el que se han derrumbado todos los grandes relatos, ¿cómo pueden justificarse los criterios de evaluación que los críticos aplican a las películas? En otras palabras, si uno juzga una película como buena o mala, ¿qué términos de referencia se usan y cómo pueden justificarse? No estoy de acuerdo con que todos los grandes relatos se hayan derrumbado, aunque sus formas clásicas hayan envejecido. Las relaciones entre el hombre y la naturaleza, entre varones y mujeres, palabras y cosas, humanidad y técnica, individuo y colectividad, etc., todavía pueden cuestionarse, y aún están en el cine. En este sentido, las "temáticas" del cine me parecen tan ricas como siempre y, en general, las temáticas de la investigación artística e intelectual siguen siendo tan necesarias como siempre, al menos para la ética y la democracia. El criterio sigue siendo, desde la subjetividad de mi gusto personal, elaborar una reflexión sobre cómo filmar, sobre una puesta en escena que asimila estas "grandes cuestiones" para convertirlas en material íntimo de una película. Se trata de acercar al lector el enfoque, la reflexión y a veces las propuestas que el cine puede aportar en esas cuestiones (suponiendo que el cine es un vehículo más rico, profundo y eficaz para tratar estos tópicos que cualquier otro medio de expresión).

Me interesa mucho su concepto de "el programa", como subrayó en una sección de *L'age moderne du cinéma français*. Los cambios trascendentales producidos bajo la "alianza tecnoeconómica" tuvieron y tendrán cada vez más influencia en la cultura cinematográfica. ¿Podría decir algo sobre "el programa" y subrayar sus principales efectos en el cine actual? Por otra parte, ¿ve algún efecto positivo en esta "indiferencia hacia la realidad" que se verifica en el cine de hoy, del mismo modo en que uno podría ver aspectos positivos en las películas manieristas/neobarrocas de Carax, Ruiz y otros que ofrecieron un "cine de la imagen" alternativo al *cinéma du look* de los 80? Propuse denominar "el programa" al estado de representación dominante cada vez más unificado y poderoso. El término pretende ampliar y desarrollar la noción de lo visual (*le visuel*) de Serge Daney, como una forma



Kevin Costner como el fiscal Garrison en *JFK* de Oliver Stone

muy profunda de figuración que hace visibles elementos del poder económico mediante sus diversas maneras de comunicar. La palabra "programa" me pareció apropiada pues refiere simultáneamente a la televisión, a las computadoras y a la política. Buscaba designar cómo, por medio de espectáculos basados en la narración, los intereses del orden económico dominante y multinacional se combinan en artefactos que sintetizan elementos originalmente provistos por la propaganda, la publicidad, la industria del espectáculo, y cómo modifica formas previas (la pintura, la novela, el teatro, el cine). El otro nombre de "el programa" es Hollywood, si se admite que esta palabra designa una forma estética que intenta convertirse en el único modo de representación y de narración en todo el mundo. Esta forma se produce desde cualquier lugar y se dirige hacia cualquier punto del planeta. Comenzó a afectar al cine francés desde fines de los 70 y más tarde fue encarnada significativamente por Beineix, Annaud o Besson.

No creo que la indiferencia del cine hacia la realidad pueda producir efectos positivos. El cine registra la realidad de un modo u otro,

y las buenas películas deben reconocerlo mediante diversas formas, desde el documental hasta la mera fantasía. De algún modo, el cine interesante siempre lidia con la realidad, siendo a veces la realidad el acto mismo de filmar; por ejemplo, en las tendencias "neoespressionistas" o "neobarrocas" de algunos directores modernos (Ruiz, Carax, Denis, pero también Wong Kar-wai o Jarmusch). La indagación explícita de la forma no es un modo de escapar de la realidad, y como esta forma, deliberadamente o no, tiene que transgredir la forma dominante (y cada vez más inmanente) —por ejemplo, el programa— acaba ocupándose de cuestiones muy reales.

A veces me preocupa un poco cómo defender a ciertos directores y no a otros. Si la buena realización siempre implica, como usted dijo, "algún tipo de relación con la realidad", ¿no pueden Annaud, Besson o Beineix decir que están explorando la realidad de la imaginación contemporánea, los modos en que elegimos narrar nuestro entorno, aunque sean sumamente artificiales y con imágenes publicitarias? ¿No son válidos estos modos de "vida imaginaria"? Si no lo son, ¿cuál es entonces esta realidad con la que trabaja el buen cine?

Cult Movies
Cine de Autor
Independiente
Clase B
Comics
Bizarro
Clasicos
Rarezas
Exotismo
Sci-Fi
Under
Cine Arte



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

Lambare 892 (Sarmiento al 4600)
e-mail piccadillycinerama@hotmail.com



Novedades
Ultraviolencia
Eurereas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Picarescas
Exresionismo
Trash
Incorrectas



Allá, *Amélie* de Jean-Pierre Jeunet; acá, *La comedia de la inocencia* de Raúl Ruiz

Me alegra mucho que me haga esta pregunta, porque temía que mis respuestas parecieran una lista de técnicas o recetas que pueden usarse a la manera de un sistema. Por supuesto que no es así. Ciertas películas niegan o falsean la relación con el mundo real de un modo que busca escapar o esconderse de la complejidad de la realidad, de la incertidumbre de las relaciones entre los elementos de la realidad (seres humanos, naturaleza, fuerzas sociales, etc.), y que también usa la ficción o incluso el mito, lo que es perfectamente válido si lo hace para ayudar a entender el mundo en que vivimos y no para servir a las formas dominantes de poder, pero disimula los temas fundamentales que tratan las narrativas e imágenes "mitológicas" con el objeto de legitimarlas.

Cuando una película busca brindar placer con lo que pretende denunciar, cuando apela a las reacciones instintivas de una forma manipuladora sin ofrecer una perspectiva diferente (algo que sí hacía Hitchcock), cuando los clisés del paisaje, la naturaleza humana, las relaciones interpersonales y demás se usan de un modo perezoso para que todos se entretengan sin pensar (algo que es un objetivo ampliamente difundido), ese es el tipo de películas que no me gustan. Pero muchas de las películas contra las cuales escribí tuvieron defensores que respeto, lo que quiere decir que hay dos niveles. El segundo es el nivel conceptual de lo que uno espera de las películas, aquello que uno está dispuesto a defender y aquello a lo que uno está dispuesto a oponerse firmemente.

Una vez utilicé una página completa de *Le Monde* para intentar explicar con claridad por qué considero que *JFK* de Oliver Stone (1991) es una película terrible (una "película enemiga", por decirlo de algún modo, e incluso peor por estar, a mi entender, en contra de lo que pretende decir y de lo que su director piensa, tal vez sinceramente, sobre los temas que trata). Recientemente tuve una larga discusión con un amigo de Nueva York, cuyas opiniones respeto profundamente, y que tenía varios argumentos interesantes a favor de la película. Proponíamos diferentes abordajes de la misma obra, pero con las mismas demandas básicas hacia el cine. Esto significa que el segundo nivel es la manera en que, en cada

caso, una persona singular, con su subjetividad, su cultura, su estado mental (¡y corporal!), en el momento mismo en que ve la película y en el lapso entre la proyección y la escritura, un varón o una mujer con sus miedos, amores, angustias, sueños, verá una película particular y encontrará (o no) palabras para expresarse sobre ella. Como dije previamente, la crítica es una actividad individual con el orgullo y el riesgo de mostrar públicamente cómo una (posible) demanda de ética y estética fue satisfecha o no por una determinada película. Esto te puede volver bastante solitario: hay una especie de fenómeno global en torno al éxito de *Amélie* (2001). Por razones accidentales, no la vi antes de su estreno y no tuve la oportunidad de escribir sobre ella. Cuando la vi en el cine, me encontré literalmente oprimido, sofocado por lo que sentí, y todavía pienso que se trata de un acto terrible en contra de la libertad de pensamiento. A mi alrededor la gente parecía tan feliz... Recientemente fui a la proyección de la nueva película de Godard, *Dans le noir du temps*, después de la cual hizo algunos comentarios relevantes para lo que estamos discutiendo en este momento. Godard dijo que hay dos senderos que atraviesan la cámara: uno que va del lente al visor y otro que va del visor al lente. En contra de la tradición dominante de creadores-directores que trabajan del visor al lente, el cine moderno inspirado por el neorealismo, como la Nouvelle Vague, elige el otro sendero. Pero hay otro problema: los malos directores nunca recorren el sendero completo; algunos intentan dirigirse al mundo real desde la estética que tienen en mente, mientras otros intentan capturar el mundo y moldearlo a su manera, pero en ambas categorías la mayoría no llega a completar su trayecto dentro de toda la cámara. Esta metáfora me parece sumamente sugestiva. El problema con directores como Beineix sería que nunca alcanzan el mundo desde su abordaje personal (desde el visor).

Me interesa su referencia a las películas en las que "los clisés del paisaje, la naturaleza humana, las relaciones interpersonales y demás se usan de un modo perezoso". Me recuerda inmediatamente lo que usted escribió en su crítica de *Suzaku* de Naomi Kawase (1997), donde decía que en la toma inicial de los árbo-

les que se balancean ella "creó una imagen".

¿Qué es una imagen en oposición a un clisé?

Para abordarlo de la forma más sencilla, diría que la "imagen" en este caso es creada por los sentidos más simples y esenciales.

Por el modo en que ella compone el cuadro y deja que el tiempo, la luz, el viento y el sonido habiten la pantalla, Kawase transforma la representación común de los árboles al abrirla hacia un inmenso mundo invisible, que cada uno puede elaborar desde sus propias referencias visuales, sus miedos, sus sueños, su estética o desde su abordaje político, sensual o incluso científico. Es muy conmovedor si uno se abre a esta experiencia simple pero exigente. La gente está demasiado acostumbrada a que le digan lo que se supone que debe ver o entender y a hacerlo rápido. Es aun más conmovedor si, por ejemplo, uno se pone a pensar que Paul Cézanne dedicó muchos años de su vida, hasta su muerte, a hacer algo similar con la Sainte Victoire, y que esta joven y talentosa mujer lo logra en su primera película.

Es también conmovedor pensar que hemos visto tantos árboles en el cine, muchos de los cuales simplemente estaban allí, capturados pero ignorados como insectos muertos en el parabrisas de un auto en movimiento (que es la manera en que la mayoría de las películas trata el mundo real). Muchos otros árboles se usan como clisés, o bien porque reciben una inyección masiva de significación o simbolismo, o bien porque se los elige para apariciones espectaculares que implican un narrador silencioso que dice: ¡mira qué hermosos (o feos, o agradables, etc.) son! Y luego suprime mi libertad de elaborar lo que puedo pensar, sentir, soñar de la representación de... cualquier cosa. Los árboles son una rica base para comenzar, pero un rostro humano, una ciudad, el mar, una pared, un ojo, el suelo, un gato, etc., también son en potencia infinitamente ricos. Es la capacidad particular de "crear mediante el registro" (por ejemplo, el cine) la que ofrece la oportunidad, tan raramente aprovechada, de construir una imagen a partir de cualquier objeto real, en el sentido exigente que le di a esa palabra cuando la usé en referencia a la película de Kawase.

Hace unos años, Arnaud Desplechin escribió lo siguiente: "Diría que no hay tanto

un malestar en el cine como un malestar en la crítica de cine, una falla que es tanto intelectual como pedagógica. Los críticos ya no comprenden las películas, ya no saben cómo relacionarlas o situarlas en una línea de tiempo o en el contexto actual y ya no tienen nada que decir a los espectadores. De pronto, nadie sabe cómo poner el nuevo cine francés en perspectiva. Se hacen películas numerosas y diferentes, pero es como si cada una fuera un elemento aislado, no relacionado con el mundo, con la historia del cine, con otras obras contemporáneas". Ya es bastante malo que los críticos sean atacados por personas obsesionadas con el mercado y por realizadores mediocres que no saben nada de cine, pero cuando los *auteurs* que uno admira (que también son cinéfilos) van a la ofensiva, ¿cómo se siente usted? ¿Cómo puede responder?

Recuerdo muy bien cuando Arnaud escribió eso porque fue en un momento en el que nos volvimos bastante cercanos, luego de que yo reaccionara a esa afirmación. Admitió que había hablado de un modo demasiado general e inspirado por un hecho específico que lo llevó a hacer una declaración general tan injusta. Pero el aspecto más importante está en otra parte: en primer lugar, está en la definición de Desplechin de la tarea del crítico, que me parece muy adecuada e importante. Y después, está en el modo en que subraya la necesidad que tienen los directores (algunos directores, algunos artistas) de encontrar respuestas de los críticos. Creo que el juicio de Desplechin es injusto, pero no debería emitir mi opinión al respecto pues me concierne directamente. Pero, más importante aun, percibo en medio de esta confusión la situación de alguien comprometido en un arduo proceso de creación, y que no necesita aprobación o laureles sino

una ayuda inteligente, espejos lúcidos, elementos de genealogía, perspectiva, política, para mantenerse en marcha. Comparto totalmente lo que Desplechin reclama a los críticos. Si nadie lo hace (me incluyo) es terrible, estoy de acuerdo.

Pero también podemos traducir sus palabras de otra manera: hacia fines de los 80, mucha gente que en los 50 participó de la vida cinematográfica más enérgica y creativa cayó en una profunda melancolía. Algunos envejecieron, varios estaban cansados, enfermos o tristes, otros se pusieron vagos. Los de la generación más joven se volvieron codiciosos o cínicos. Algunos tomaron una ruta distinta, se fueron al campo, se dedicaron a trabajos alternativos. Otros pasaron de ser críticos a ser directores. Es decir que alguien como Desplechin, que creció con la compañía intelectual de dos o tres generaciones de "referentes culturales" (críticos, viejos y respetados directores, etc.), en el momento de volcarse a la realización descubrió que la mayoría de ellos había desaparecido. Contaba con ellos, y ellos estaban muertos, retirados, dedicados a hacer sus propias películas en vez de comentar las de él, o escribiendo sobre televisión, sociología de los medios, o sobre cine pero en publicaciones trimestrales nostálgicas dedicadas a los sueños pasados de moda de otro momento de modernidad, en lugar de reaccionar a las aventuras cotidianas de la realización y la exhibición. Entonces Desplechin se sintió solo, y un momento de miedo lo condujo a decir eso.

¿Aprendió algo de la reciente controversia entre los críticos en Francia, que comenzó cuando algunos realizadores se quejaron del tratamiento que recibían de críticos como usted?

Sí, muchas cosas. Me di cuenta de cómo el

sistema francés de apoyo al cine, que básicamente considero un buen sistema, convirtió a mucha gente del cine en niños malcriados que no pueden aceptar ninguna crítica. Entonces me ayudó a comprender mejor cómo la crítica de cine, como un fenómeno histórico-intelectual en Francia, ha sido una parte central en este sistema, y que estas reacciones hostiles de algunos directores atacaban sus intereses particulares: los críticos de cine siguen considerando todo el cine como arte, lo que hace que películas de Tavernier, Leconte y otros directores sumisos a la actividad crítica reciban (la mayor parte de) el apoyo financiero, político y administrativo de que gozan los directores franceses. También me di cuenta de que no me considero parte de una corporación o de un grupo. Uno de los aspectos que más me sorprendieron en estos ataques fue la mezcla de actitudes y textos de otros críticos en los que no me reconozco. Y descubrí cuán vitales eran estos temas en Francia, lo cual es bueno, y cuánto confunde y atrae a los extranjeros, lo que es mejor aun.

Entiendo, a través de su pregunta, que debería haberme arrepentido de ser demasiado agresivo con algunos directores o con algunas películas, y que debería haber aprendido a ser más moderado. Debo decir que no es así. Cometí errores, pero sigo creyendo que la crítica de cine debe ser una actividad tensa, en la cual todos asumen responsabilidades y exponen sus sentimientos y pensamientos sin preocuparse demasiado por ello. Si algo aprendí, es que el límite que me impuse a mí mismo de no atacar a las personas, sino sólo sus obras, no tiene sentido, porque estas personas se sienten tocadas en carne y hueso (y en el orgullo) por cualquier cosa que uno diga sobre sus películas. Es inevitable, lamentable, pero así es. Todavía creo que la regla es necesaria, dado que atacar a las personas en su ser, su apariencia, su nombre y demás, como algunos colegas, me da náuseas.

Olivier Assayas me dijo cuánto lo ayudó a clarificar su proyecto cinematográfico leer buenas críticas como las suyas. ¿Es en algún sentido la actividad crítica su forma de hacer películas (como dirían los *auteurs* de la Nouvelle Vague)? Decididamente no. A diferencia de los realizadores de la Nouvelle Vague, nunca consideré la crítica como un camino hacia la di-



Megalexandros de Theo Angelopoulos



A la derecha, Jean Renoir

rección o hacia cualquier otra cosa. Lo que querían decir, o más precisamente lo que Godard quiso decir, al referirse a todo el grupo, fue que como críticos ellos ya estaban expresando sus demandas sobre la puesta en escena que luego podrían traducir en sus propias producciones. Todos ellos desearon siempre convertirse en realizadores, lo cual es bueno, considerando lo que sucedió después, no sólo por los "cinco originales" (Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette), sino también por todos los que pasaron por la ruta de *Cahiers du cinéma* a la realización (incluido Assayas). Uno de los "efectos colaterales" de esa historia específica fue alejar la sospecha de que los críticos son artistas en potencia, o incluso artistas frustrados que se vengan de aquellos que lograron lo que ellos no pudieron lograr. Al principio me atraía convertirme también en guionista y de hecho escribí muchos guiones en los 80 que nunca se produjeron, pero cuando empecé a trabajar en *Le Monde*, supe que era imposible estar en "ambos lados de la barricada". Desde entonces no tuve dudas. Pero es muy cierto que ser un crítico de cine significa pensar mucho sobre la puesta en escena, sobre lo que los directores intentan y logran, y es natural que los críticos se hagan las mismas preguntas que los directores se formulan a sí mismos. Con suerte, los buenos críticos son útiles para los realizadores; esto era exactamente lo que Desplechin pedía. Y, por mi parte, estoy contento y orgulloso de que Assayas haya dicho eso.

¿Qué significa seguir hablando hoy en día de *auteurs*? ¿Podemos todavía hablar de intencionalidad? ¿O deberíamos concentrarnos en la unidad de una problemática que atraviesa una serie de películas?

Hubo muchos malentendidos en torno al concepto de *auteur* en el cine. Es necesario recordar que el *auteur* cinematográfico fue enunciado por los creadores de la *politique des auteurs* como una relación muy específica con la creación, distinta de la posición del *auteur* en las artes clásicas. El *auteur* cinematográfico es aquel que organiza la interferencia entre la condición objetiva de realización (herramientas técnicas, registro de la realidad, trabajo colectivo, limitaciones económicas, etc.) y su visión personal. La proporción entre los elementos externos y la creación puede variar mucho de una película a otra. Por ejemplo, los westerns de Hawks o los thrillers de Hitchcock son películas de *auteur* por la forma en que un director creativo dentro del sistema de estudios y las reglas generales puede, sin embargo, imprimir su propia visión del mundo. *Auteurs* como Vigo, Renoir, Resnais o Carax desean o están obligados a elaborar su propio entorno ficcional, sin perder contacto con la realidad, mientras que otros, de Rouch a Kiarostami, de Pialat a Rohmer, de Flaherty a Cassavetes, organizan su registro de situaciones reales que han construido o no. En todos estos casos, como en la mayoría de los realizadores contemporáneos, la cuestión del *auteur* parece tener más vigencia por cuanto ocupa un lugar muy específico en el campo de la "producción de obras de arte". Esta cuestión, tan viva en las artes tradicionales, se volvió más relevante tras la erupción de las tecnologías digitales. Es parte de la compleja pregunta sobre la especificidad del cine como forma artística, cuestionada no sólo desde formas históricas precedentes, sino también desde formas más recientes. Obviamente, esto no impide otro tipo de

abordaje, pero la concepción específica del trabajo de, digamos, Wong Kar-wai, Pedro Almodóvar o Mathieu Amalric me sigue pareciendo relevante para comprender y discutir lo que ocurre en la pantalla.

Siguiendo su última respuesta, ¿cómo definiría usted la "visión personal"? Luego de que el tema se constituyera como un tema en el discurso y en la ideología, ¿existe una zona reservada que es habitada por un yo más creativo y libre?

No quiero definir con demasiada precisión lo que puede ser una "visión personal", dado que realmente (y es de esperar) puede ocurrir de muchas maneras. Para usar un ejemplo clásico, uno puede tomar el guión occidental promedio, imaginar qué tipo de películas similares podría haber con él una docena de técnicos de la dirección, qué película podría haber hecho Hawks, qué película muy distinta podría haber hecho Ford. Esta situación arquetípica se volvió más complicada cuando los directores promedio se vieron a sí mismos como *auteurs*. Empezaron a proliferar las marcas de autor (uno de los más obvios y sistemáticos al respecto fue Claude Lelouch). Pero todo esto, incluyendo el tipo de películas del "director promedio", ya implica un juicio estético, un punto de vista crítico. Todas las películas nacen del cruce del registro mecánico con ciertas decisiones humanas, que "seleccionan y construyen" una cierta forma entre todas las posibles. En este sentido, el cine no necesita eliminar la cuestión del "punto de vista", que es una de las preguntas de este "tema". No estoy seguro de entender correctamente la última parte de su pregunta, pero si está preguntando si un director de cine puede trabajar por fuera de una ideología explícita, o que al menos reconoce como tal, o una teoría de la representación, mi respuesta es claramente afirmativa. Por ejemplo, me parece que un gran director contemporáneo como Hou Hsiao-hsien no posee una ideología de la que él sea consciente, lo cual no le impide ser tan creativo. Pero es cierto que hoy en día la mayoría de los realizadores carga con la herencia de una ya larga historia del cine. En ese sentido, como todas las otras artes cuando llegan a su época "moderna" (que puede denominarse etapa adulta, en contraposición a la en- ▶

fance de l'art tan mencionada por Godard) debe lidiar con la dificultad de evitar los discursos y las ideologías previas.

En la encuesta de *Film Comment* sobre el cine de los 90, usted escribió que "la cultura china es la alternativa potencial más fuerte a la hegemonía estética de Hollywood". ¿Podría explayarse y describir por qué este es un tema importante en nuestros días?

Una respuesta extensa sobre este tema ocuparía mucho espacio, pero nuevamente diría que me parece que el cine, y más allá de él, todo el sistema de representación, corre el peligro de ser conducido hacia una única forma hegemónica, que yo llamo Hollywood: una *forma* que puede ser creada en cualquier lugar y que intenta proyectarse, por todos los medios posibles, en todos lados. Esta forma probablemente aceptaría "nichos" alternativos que se utilizarían como reservas de nuevas ideas, pero sólo en una posición ultramarginal. También me parece que en el mediano plazo la mejor oportunidad de ver otra poderosa forma colectiva de narración y representación puede ofrecerla el mundo chino. Es mucho más probable que venga de allí que de otro lugar: ellos tienen historias, una gran audiencia, dinero, buena técnica, conocimientos y la civilización más fuerte, original y orgullosa como antecedente. Esto no quiere decir que una alternativa china frente a la forma hegemónica de Hollywood sería "mejor" (más bella, más interesante, más democrática, etc.), sino que en estos temas es infinitamente distinta y más deseable. Sin embargo, parece que hay una extraña similitud entre la estética tradicional china y el arte moderno occidental, especialmente el cine —en cuanto a la composición del cuadro, el lugar del hombre en la naturaleza, la relación con el tiempo, el espacio, etc.—, lo que al menos permite la hipótesis de que el cine, si utiliza la estética china, podría incluso aportar un abordaje renovado al arte cinematográfico, que podría aplicarse a la obra de los realizadores modernos más interesantes. Esto es lo que creo que sucedió con Hou.

Finalmente, ¿escribir es para usted una manera de cambiarse a sí mismo o de penetrar más profundamente en su propio yo o una forma de desprenderse de usted mismo?

No estoy muy acostumbrado a la introspec-



John Cassavettes filmando, y Peter Falk detrás de su cámara

ción, por lo que nunca pensé demasiado al respecto. Para responder de forma ajustada a su desafiante pregunta, diría que hay varios niveles de actitudes mentales que se combinan entre sí de diferentes maneras. Uno proviene del hecho de que trabajo en una especie de institución pública, con muchas reglas escritas y no escritas, necesarias para ajustarse a la política general del diario, a las reglas del periodismo, al respeto a los lectores y demás. Cuando comencé a trabajar, descubrí que estos estándares eran básicamente míos y que yo los podía combinar con mucha naturalidad y, añadiría, con alegría y orgullo. Esta es una de las razones por las que en *Le Monde* me siento "en casa". El segundo nivel tiene que ver con el hecho de que hay una especie de rutina en el trabajo que yo hago. Aunque sigo sintiendo cada nueva película que veo y cada texto que escribo como una experiencia nueva, sería absurdo pretender que habiendo hecho esto cada día durante diez años el trabajo no posee cierto tipo de automatismo; a veces me ayuda a llegar al objetivo y a veces hace que todo se vuelva aburrido (lo que afortunadamente no ocurre a menudo). El tercer nivel tiene que ver con el hecho de que mi escritura debe articularse con la de mis colegas y ser aprobada por gente en una posición jerárquica superior. Es sólo en el cuarto nivel donde mi escritura implica un cierto estado mental. Pero todavía no puedo decir si este "estado" es mi yo real o algo que está por fuera de mí.

Todo lo que puedo decir es que disfruto verdaderamente de escribir; la siento como un logro de algo que me pertenece, gracias a las emociones profundas que me fueron reveladas en el ejercicio de la escritura y a los ecos que se generan a partir de ella. Se trata de ecos de la película sobre la que escribo,

que me remiten a otras películas, textos y recuerdos que aparentemente se encuentran alejados del tema del momento, a cosas más generales, a recuerdos afectivos, a las reacciones potenciales de mis amigos, a lo que podría llamarse mi "mundo interior". No puedo decir si esto es penetrar más profundamente dentro de mí o salir temporalmente fuera de mí; lo que sé es que este proceso me lleva a un lugar al que no iría de otro modo. Una de las pruebas más evidentes de esto es el hecho de que durante años me sentí incapaz de hablar de las películas luego de verlas. Muchos han dicho que la cinefilia consiste no sólo en ver muchas películas, sino también en hablar mucho de ellas. Por ejemplo, hay unas páginas muy hermosas de Serge Daney donde cuenta cómo paseaba toda la noche con amigos por la ciudad y discutía sin cesar acerca de la película que acababan de ver juntos. Yo nunca tuve esa relación con las películas, era algo mucho más secreto, íntimo. Básicamente, lo que tengo que decir acerca de una película, lo que puedo pensar a partir de ella y para ella, aparece en el proceso de escritura. Muy frecuentemente descubro mientras escribo no sólo cómo expresar lo que pienso, sino grandes partes del pensamiento mismo. Más allá de mi relación personal con el proceso de escritura, creo que la verdadera crítica (como la literatura o la poesía) es un proceso mental que tiene que ver con la escritura en tanto actividad muy específica del cuerpo y la mente; el término correcto, si no es demasiado pedante, sería la escritura como una praxis específica. Y más allá de lo que se piense del resultado, esta es mi experiencia. ■

Traducción del inglés: Lina Jacovkis y Lisandro de la Fuente

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
Estac. sin cargo.
www.puntocine.com.ar

Venta y alquiler

En Rosario, los números atrasados de **El Amante** se consiguen en

LIBRERIA LA MAGA

Entre Ríos 1259, 2000 Rosario. Teléfono (0341) 155-525889

Taller de lectura en inglés

- Poesía inglesa y norteamericana
- Poesía traducida al inglés
Shakespeare (sonetos), Dylan Thomas, T. S. Eliot, James Joyce (poemas), Bertolt Brecht (poemas) y otros...
- Leyendas de la mitología griega

Interpretación y traducción

**Grabaciones de los poemas
leídos por los autores**

Para más información, llamar al 4825-6769

400A Cine

Traducción de guiones y proyectos.
Presentaciones a subsidios internacionales.

Tel (54-11) 4831-6562 Email 400a-cine@voila.fr

Corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

Teléfono: 4311-8613 / 15-5324-4914
E-mail: gventureira@infovia.com.ar



IL POSTINO S.R.L.

Correo privado y mensajería
RNPSP N° 512

Sus piezas viajan siempre con destino certificado
Mensajería rápida
Personal asegurado (ART)

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

E-mail correo@il-postino.com.ar

Internet www.il-postino.com.ar

Un curso de

Estética del cine

**Nuevas Cuestiones sobre
Géneros, Estilos & Autores**

Un curso de Eduardo A. Russo

Informes al 4823-9270 E-mail: earusso@arnet.com.ar

4 3 2 2 - 7 5 1 8

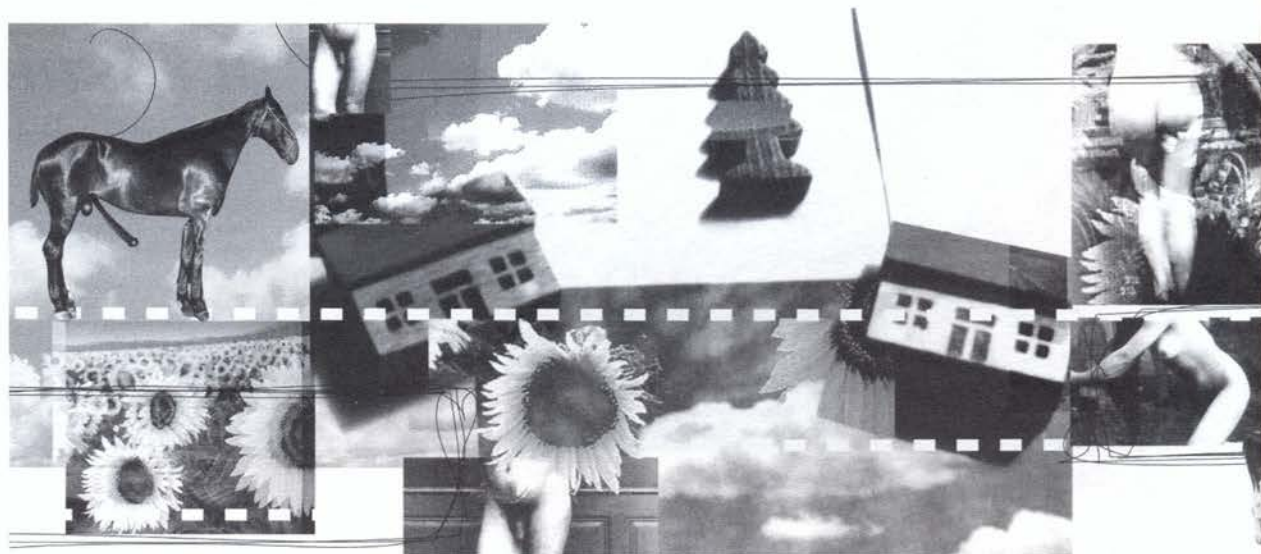
4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

Budismo equino

Nuestro filósofo habla de su relación con los animales, de lo erótico que es el hecho de que todas las especies de su granja estén desnudas y revela que un buen día se descubrió a sí mismo en el campo, rodeado de caballos y sosteniendo con ellos una verdadera sesión de meditación. Palabra. **por TOMAS ABRAHAM**



He comprado un libro de Konrad Lorenz, el premio Nobel de Medicina y Fisiología. Es un etólogo, es decir, alguien que se ocupa del comportamiento de los animales, del lenguaje de los animales, de la relación de los hombres con los animales, y de él con los animales. Hasta diría que se ocupa de mí y los animales. Porque yo tengo animales, pero animales en argentino. La editorial Tusquets que ha traducido el libro de Lorenz *Hablaba con las bestias, los peces y los pájaros* nos cuenta episodios de su vínculo con grajillas o chovas jóvenes, de cómo le metían el pico en su boca y se la llenaban de gusanos tiernizados con su saliva avícola creyéndolo su madre. Un asco, se merecía el premio Nobel. No sé qué es una grajilla o chova, en latín es *colocys monedula* (no hay sensación más excelsa que escribir estos nombres en latín y en cursiva, como Cuvier o Darwin o Florentino Ameghino), soy ignorante, en mi granja avícola hay aves con nombres comunes: once gansos, un oco, dos mestizos de gansa y oco, catorce patos, ocho pavos, un sinnúmero de gallinas. No los como ni los vendo, los crío, y les hablo. Lorenz recomienda repetir el sonido que ellas hacen, por ejemplo: vrrrrrr... gan-

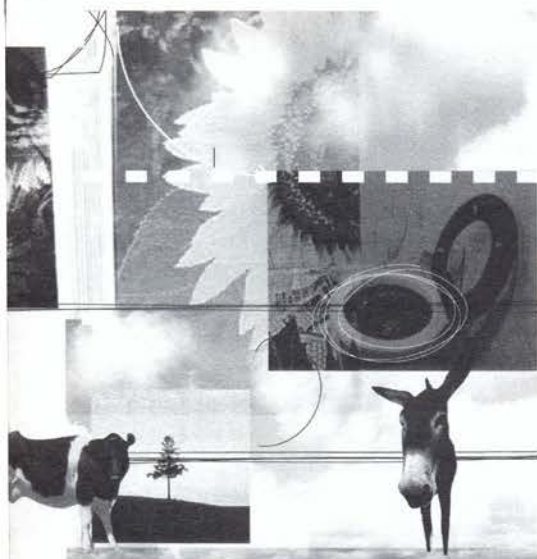
gangang... Lo intenté el otro día, estoy harto, me parece ridículo. Les hablo en argentino. A mi pata preferida le digo: ¡hola amiga! A mi gansito preferido le digo: ¡hola gansito! A uno de los mestizos gansos veteranos que picotea a los más jóvenes le digo: ¡hijo de la remilputa! Y así.

El contacto con la naturaleza es algo muy bueno, pero no diría como Jean-Jacques Rousseau que nos hace buenos, en realidad si algo nos hace es eróticos. La vida de granja con sus aves, y algunos animales más pastando en un campito como vacas, toro (siempre uno solo), caballos, corderos, cabras, unos perros, algún gato ladrón, tiene una característica que lleva un tiempo tomarla en cuenta: todos ellos están en pelotas. Con sus huevos colgando, sus culos al aire, sus pitos retráctiles. Dicen que Rousseau era impotente, imagino que la naturaleza le producía dolor y depresión porque es como vivir en el canal 52, en medio de una jauja colectiva con la zona dormida. La gente cree que los bichos están vestidos, pero no es así. La vaca no es un animal todo forrado de cuero. Es una visión engañosa la que considera a la desnudez de la vaca como carne con vísceras envueltas en un

gamulán. Nosotros tampoco somos animales forrados de un material apto para portálmparas. Nuestra desnudez, y la de los animales, están a flor de piel. Y el erotismo tiene que ver con esta presentación superficial. Sólo poetas enfermos de una sexualidad suicida como Artaud y Bataille, o masoquistas profesionales, sádicos horripilantes, sueñan y ejercen su deseo con el desgarrar de cuerpos, el flujo de sangre, el vuelco de órganos.

No hay como la piel. Pero la piel no es lisa. El escritor y editor Luis Chitarroni me decía el otro día que el pavo tiene los genitales en la cara. Es verdad, especialmente el macho, que cada vez que se pavonea le sale en el pecho un collar de forúnculos que junto a sus prepucios colgantes que le tapan la nariz se siente Ova Sabatini.

No saben la impresión que da ver por primera vez un pito de pato saliendo de un culo de pata. El pato la pisa –así se dice– a la pata, se le sube y se zarandea un rato mientras ella, aburrida y sofocada, cuenta las hormigas en el pasto. Luego el macho se despega y sale con una especie de tirabuzón de color crema que le queda un segundo colgando hasta que lo retrae y desaparece.



Perdón por la expresión, pero esta nota trata de bestias –como dice Tusquets–, perdón digo: es como una pija doblada. Un cartílago en forma de serpentina desplegada. Pequeña eso sí, no como la del burro Pedro, el de una vecina argentina en este departamento de Colonia, que enterada de mi interés por los burros, me hace llegar la información de que quiere vender el suyo. Es cierto. Ser el RRPP de una granja tiene algo de senil en el mejor sentido de la palabra, es un recuerdo de infancia practicado cuando se es mayor. Y para mí un burro es Córdoba, son las sierras, es Santa Rosa de Calamuchita, es la mica en las piedras de Río Segundo, son las piernas de una amiga, es el paraíso antes de la Caída, es decir del colegio. ¿Dónde encontrar un burro en la República Oriental del Uruguay? Bien, a quinientos metros, Pedro. Lo fui a ver. No era caro, pero era un monstruo enfermo de lujuria. “Te lo vendo completito”, me dijo la vecina, que en idioma lugareño es no castrado. Completito es poco, una morcilla gruesa, larga y desesperada, dura como piedra en busca de un hoyo, de cualquier hoyo. Ya se había difundido el rumor de que Pedro se montaba hasta a su propia sombra.

Vacas, ovejas, yeguas, lo quería todo, enloquecido el pobre Pedro por falta de burra. Pobre la Bombilla, mi yegüita virgen, destrozada por semejante animal. Jamás permitiría semejante tortura. No lo adquirí. Hablando de equinos. Cada animal tiene su encanto y su idiosincrasia. Los gansos desfilan en columna de uno respetando un rango. En mi granja primero pasa el oco y último un ganso crespo (los hay lisos y crespos). Los patos son más amigables con los hombres y algo más caóticos en su agrupamiento. Las pavas se desviven por la cría y toman confianza de a poco. Así se suceden los atributos hasta el infinito en este mundo inacabable que se llama reino animal. De los caballos lo que más me llama la atención es su tamaño y su silencio. Son silenciosos, no digo mudos porque relinchan de vez en cuando, tampoco quietos porque al atardecer, a la puesta del sol, por un misterioso motivo mientras las aves le rinden quietas culto al astro rey, bichando el horizonte rojo, los caballos comienzan a jugar y correr. Pero durante el día están callados con la cabeza gacha. Las vacas también, pero las vacas son distintas de los caballos, esta es una lección sabia de la vida del campo, esto de no confundir a las especies. Lo que quiero decir es que ni siquiera las vacas son tan silenciosas porque para empezar la vaca madre si está separada de su ternero muge hasta que le deseamos la muerte, o sea su devenir bife. Del ternero ni hablar. El toro gime desahogado porque no sabe qué hacer con su libido desatada, no puede cornear a nadie, montar y trepar tampoco porque a las señoras a veces les duele la cabeza. Pero los equinos se callan, eso me atrae, el silencio. Me acerco a la Ñata, vieja potra que no hizo más que laburar toda la vida, y que desde que la tengo pasta y medita. Tiene un paso de una nobleza tal que ni lo mejor del haras de los Zorreguieta tiene con qué darle. Me acerco a la Ñata y se viene la Bombilla, posesiva y celosa. Las tengo a las dos encima. Bamboleante se acerca la Tobiana con su andar quebrado ya que me la vendieron con su hígado enfermo, y su bazo trasero izquierdo destrozado. Ahí estoy en medio del campo con las tres cabezas casi en mis hombros. Los caballos, recuerdo, son más grandes que el hombre, en este caso yo. El Indio, caballo capado que tenía futuro hípico denegado por la estrechez de sus caderas –mi última adquisición–, viene sigilosamente. Somos cinco ensimismados en medio del campo. Ante

esta situación estanca, resuelvo retroceder un paso, y así se hace un círculo, en realidad una estrella con cinco puntas. En el medio nada, un vacío. Los caballos quietos miran el centro con su cabeza levemente inclinada esperando alguna orden o una nueva disposición. Yo me quedo quieto, pero no espero nada. Escucho el silencio campestre con sus chillidos de teros y cotorras, me llega el sonido de la brisa y sigo en ese ambiente irresuelto de póker de horses sin mesa ni cartas. Seguimos los cinco, me relajo. Estoy bien, me siento bien. Cierro los ojos un momento, es lo mismo que hacen ellos, parpadean, mueven de a ratos la cola para espantar alguna mosca y un ligero temblor recorre su flanco.

Para mí que estamos meditando, no digo que sea una meditación trascendental clásica, pero se le debe parecer. Alguna vez lo hice con humanos, pero esta me gusta más. Pasan los minutos, tengo la sensación de no pensar en nada, es raro, la mente en blanco es un imposible para un sistema nervioso con la sinapsis impulsada por una activa mente analítica y crítica. Pero sin haber llegado al Nirvana, el placer no es poco, aunque tampoco pensemos en una iluminación. Mejor dicho, y no es una broma, un rayo ilumina mi mente quieta, un borbotón de sílabas me ocupa los oídos e interrumpe este círculo de silencio, es una voz de mujer apenas audible, dulce y firme a la vez, una mezzosoprano en mi oído interno, mi cuerpo vacila... *hard communication...* *hard communication...* Un estribillo que se repite... *hard communication.*

No entiendo, ¿qué es eso? El susurro se desvanece, abro los ojos medio dormido. Los caballos siguen igual, oscurece. Vuelvo lentamente a la casa. Estoy grogui. ¡¡¡QUE PASO CON EL PADRE GRASSI!!! ¿Y esto? No lo puedo creer. ¿Qué pasa? ¿De dónde vino esta frase que brotó de la nada? Es un día del mes de febrero a la tarde, en medio del campo con los equinos en silencio y en pelotas, meditando, y de repente mi pantalla ciega y muda se ve perturbada por una inquietud más que inesperada, ridícula. ¿Qué dice Krishnamurti sobre este tipo de fenómenos? ¡Y Sai Baba? ¿Leguizamo? ¿Qué pasó con el padre Grassi? Dejo el círculo, me dirijo a la casa preocupado, pasa mi mujer y la paro:

“Decime, ¿qué pasó con el padre Grassi?” Abre bien los ojos y me mira: “La verdad que no sé”, responde. Cuando se aleja, da vuelta la cara con la frente algo fruncida y me mira otra vez. ▀



X SERGIO WOLF

Más civilización que barbarie

Desencantado, nuestro columnista sostiene que, ahora que Hollywood lo eligió para ponerlo en el pedestal de la respetabilidad, Scorsese abandonó los hábitos de narrador para calzarse los de predicador.

Ya había indicios de esa jibarización que practicó con su cine, cuando decidió vender fragmentos de la banda sonora y algunas imágenes de *Taxi Driver* para la publicidad de un whisky caminador. Pero también cuando filmó esa frenética, frenopática carrera de ambulancias –tersamente titulada en estos parajes como *Vidas al límite*– en busca de vírgenes salvíficas, cruzada ciertamente improbable en épocas donde ambas condiciones escasean y más si se procura detectarlas en una única noche. O quizá ya estaban en su vocación por ocupar el lugar de custodio de la memoria del cine americano, como un alumno aplicado todo servicio. (Desgrabación de un diálogo con un ejecutivo no identificado, quizá Jack Valenti, o Karl Malden, o Frank Pierson: “Sí, soy yo... ¿A quién hay que entregar el premio honorario?... ¿Todavía no lo saben?... Puede ser Dmytryk o Wilder o Kazan o George Roy Hill... Sí, cuenten conmigo...”). Fue ubicándose allí, justo allí donde Hollywood quería que estuviese, a falta de otro con su respetabilidad (pasada), tarea que encara con más rigor, trabajo y silencio Peter Bogdanovich desde hace decenios, sin que Hollywood quiera verlo, ceguera por demás frecuente en los que pretenden verlo todo.

Precisamente es Hollywood la frontera en la que Scorsese se apoltrona en *Pandillas de Nueva York*. Y como suele ocurrir con el arte o con las obras que pretenden orillar el arte, en los intersticios inconscientes se revela la idea: Jenny (Cameron Díaz) le pide a Amsterdam (Leonardo Di Caprio) dejar Nueva York y marchar a Los Angeles. Eso es. Ahí está. Eso es lo que hizo Scorsese al dejar la Nueva York de *Calles peligrosas* para internarse en Hollywood. ¿Que los temas son los mismos? *You're talking to me?* Sí, pareciera hablar de lo mismo pero invir-

tiendo el sentido. Sus películas siempre se ocuparon de la tensión entre la calle y la ley, optando por el territorio propio: la calle. Pero ahora, con el propósito trascendente de contar la fundación americana, vuelve sobre la misma idea pero cambiando de dirección y abandonando el territorio, como quien elige una amputación para poder sobrevivir.

Felizmente autoconsciente de sus límites, elige narrar el siglo XIX como si comprendiera que de narrar el siglo XX ya se había ocupado Coppola. La ley de la calle ahora devino la ley de la democracia y la fe. Cómo dejar de ser un pandillero y cambiar el gang por el flag. Ahora se trata de la ley y de cómo imponerla, civilizando a las personas hasta convertirlas en ciudadanos respetables. Eso es: una fábula sobre un director que quiere ser respetado y para eso debe pulir sus maneras. El cálculo de alguien que quiere hacer su propia (per)versión del nacimiento de su nación. Ya no es el territorio propio e iniciático que se descubre a través de la intuición, ya no es el musical de *New York, New York*, ya no es la devoción por Jerry Lewis en *El rey de la comedia*, ya no es la demencia irremediable que irrumpe al raspar apenas la superficie en *Después de hora*.

Más allá de las cercanías que parecen hacerlas dialogar (esta en 1860, aquella en 1880), ni siquiera es el embrión de la mafia y el advenedizo Archer que se acerca a un mundo ajeno y termina devorado mientras la rebeldía desafiante de Olenska queda reducida al letargo, como ocurría en *La edad de la inocencia*. Ahora sus personajes no obedecen a intuiciones sino a mandatos que deben cumplir, y así es que Scorsese deja su lugar de narrador por el de predicador, con lo que no parece inopinada su incursión como publicista de alco-

hol o, antes, como promotor de expresas tarjetas de crédito, ambos asociados con la prosperidad a la que él mismo parece haber accedido, al punto de entregar su obra al director de arte, buscando tener todo lo necesario, que estén alineadas todas las condiciones, exactamente lo contrario de lo que sugería Cassavetes, a quien Scorsese indica como su mentor y de quien se dice discípulo o protegido, si bien para él los protegidos traicionan, como propone en el film y ya asomaba en el desenlace de *Buenos muchachos*.

El narrador del barrio deja la vecindad, como La Motta en *El toro salvaje*, y con secuelas semejantes, y retorna con el ropaje de predicador, regando con cruces la película, tiñendo con sangre la hiriente pureza de la nieve, edificando iglesias que se deben defender, como la fe, que pervive en catacumbas umbrosas, o dedicándose a perfeccionar alegorías prosaicas donde el espectador debe reemplazar a los personajes por lo que supuestamente representan (el amigo como Judas, la heroína como María Magdalena, y así siguiendo), volviendo a lo que había hecho en *La última tentación de Cristo*, pero poniéndose él mismo como enunciador. No sólo la civilización se está desmoronando –como dice uno de los aforistas, quiero decir personajes, que atiborran el film–, sino también el cine de su director. La complejidad de sus personajes es un valor olvidado, al punto de no poder construir más que uno (el *stand-up comedian* Bill The Butcher) en 170 minutos, aderezándolo con una masa informe e indiferenciada en la que sus integrantes pugnan por ser reconocidos como personajes. El fluir narrativo se desbarranca con la politización (o democratización) de las pandillas, al intentar embutir en el último tercio lo que antes estaba sólo esbozado (a través del Tweed de



Daniel Day-Lewis y Leo Di Caprio, o las pandillas de un Scorsese que se volvió utilitario

Jim Broadbent) y termina por hacer cortes que deben haber hecho palidecer a la notable montajista Thelma Schoonmaker y que desequilibran el relato hasta que se despeña al vacío, como el trapecista inepto que cae al llegar solo a la mitad de la cuerda. Como si fuera un primerizo, hace del flashback un instrumento para hacer docencia con espectadores que el hacedor imagina aquejados de Alzheimer, que olvidaron lo que vieron hace veinte minutos...

Si bien los relatos clásicos suelen trabajar sobre universos binarios, no todo universo binario es un relato clásico. El mundo binario y elemental de *Pandillas de Nueva York* no tiene nada que ver con los relatos clásicos, donde la justificación de las acciones y

la lógica de las causas y los efectos tienen un hilo de correspondencias, diametralmente distantes del capricho de un villano que se arrepiente de su condición y deviene piadoso, para diez minutos más tarde volver a su espíritu felón porque lo decidieron el guionista y el director. Más que un Scorsese amnésico, este es un Scorsese utilitario, cuya astucia le hace decir a Amsterdam que el pasado es la antorcha que guía, pero él olvida todo lo que aprendió de ese pasado cinematográfico que tanto se ufana de atesorar y venerar. Pasado que termina enmohecido, convertido en una letra muerta que se debe glorificar y honrar pero del cual no hay aprendizaje, porque existe sólo como una coartada para hablar del

presente, la verdadera razón oculta del film, con sus apuntes en defensa de los inmigrantes y extranjeros por sobre los nativos que se arrojan la carta de ciudadanía. Pienso que ese pasado es como el cementerio que epiloga el film, el *memorial*, ese subgénero del imaginario americano que rinde culto a sus muertos, que levanta el dedo para pedir que no se los olvide porque "son nuestros", y que es el único segmento que invariablemente aplauden de pie en la ceremonia del Oscar. Esas lápidas que funcionan exactamente al revés de las que conformaban ese réquiem de Coppola llamado *Jardines de piedra* o esa vital melancolía de Eastwood en *Medianoche en el jardín del bien y del mal*.

Pandillas... exuda una devoción por la grandeza y una delectación en los detalles que parecen haber succionado esa vibración por hacer cine que era su marca de autor, quitándole la sangre y entregando a cambio un cuerpo exangüe y pálido, que camina torpemente entre los fastos y la utilería de Cinecittà, como el elefante que huye del zoológico en la desbandada final, en una lógica correlación circense con bufones como Bill o con números donde se lanzan cuchillos sobre mujeres osadas. Pero hasta el circo tiene un diseño dramático que hace que luego de un momento de tensión (digamos, el domador) sobrevenga uno de distensión (digamos, el payaso), curvas y alternancias que Scorsese nunca consigue, logrando la paradoja de un relato que se propone como operístico y estridente y termina siendo laxo y uniforme, parecido a la línea rutinaria que marca el fin de los latidos cardíacos de un muerto. ■

BECAS DE CINE

FUNDACION NOVUM

CARRERA DE:

DIRECCION DE CINE Y TV

Otorga 3 becas completas y medias becas para incorporarse en el ingreso de Marzo de 2003 a la Carrera de Dirección de Cine y TV. Informate llamando al 4300-1892/7230

cievyc
FUNDACION NOVUM

Cochabamba 868 - Capital - Atención de lun. a vier. de 10 a 21 hs. - Tel.: 4307-6170/7297 4300-1892/7230

Sissi en el internado

¡Polémica en el video! ¿El Tom Tykwer de *La princesa y el guerrero* es un sensible especialista en unir mundos a través del cine o un director pedante y autoindulgente?

LA PRINCESA Y EL GUERRERO, *Der Krieger und die Kaiserin*, Alemania, 2000, dirigida por Tom Tykwer, con Franka Potente, Benno Fürmann, Joachim Król. (LK-Tel)

A FAVOR. Antes de *En el cielo* y después de *Corre, Lola, corre*, el alemán Tykwer realizó este film que es el eslabón justo entre ambas películas. Se trata, como en los otros casos, de una historia de amor entre dos personajes a priori separados por un universo, por el azar y el destino, y especialmente de la muerte como destino. Una enfermera de un hospital psiquiátrico con una historia de pérdidas y tragedias cruza su vida con un ex militar y futuro ladrón también con un pasado de pérdidas. Pero lo interesante aquí no son tanto los vericuetos narrativos ni la intensidad de algunas secuencias, sino el particular uso de la cámara. Algo que parecía excesivamente exhibicionista y gratuito en *Corre, Lola, corre* aquí encuentra su justificación: Tykwer tematiza la idea del cine, del aparato cinematográfico, de la cámara, como la arga-

masa que permite unir lo disímil en un mundo que sólo el cine hace posible. Si este planteo no resulta demasiado original, hay que agregar a favor del realizador que lo hace con elegancia, y que en ningún momento las diferentes instancias narrativas pierden interés en pro de la pura teoría. Otro elemento que merece atención es la dirección de actores: las criaturas de Tykwer parecen maniqués que, poco a poco, van cobrando los colores de la vida. No es habitual ver personajes "en proceso", seres que pasan de ser meros resortes de la trama para convertirse en auténticas personas a medida que transcurre el film. Un paso adelante, sin dudas, respecto de *Corre...* Lo que puede achacársele a la película como defecto es quizás un exceso de manipulación emotiva y una subtrama de más (la muerte de la madre de la protagonista), además de cierta mirada psicoanalítica respecto de las acciones de algunos de sus personajes. Pero aunque el artificio siempre sigue allí, esta vez se trata de cómo se explica su existencia en-

tre los personajes. La melancolía de Sissi y Bodo es, también, un motivo para ver la película. **Leonardo M. D'Espósito**

EN CONTRA. El cine de Tom Tykwer hasta la fecha se ubica en las antípodas de lo que Bazin definía y defendía como "realismo" en el cine. Para el realizador alemán el artificio es un "modo de cine", y en ese sentido no queda más remedio que aceptar el rigor de sus puestas en escena: el tipo no dispara fuegos artificiales de tanto en tanto, se compra el stand completo de Multicolor y hace volar hasta el último de los petardos. En *Corre, Lola, corre*, un monumento al movimiento lúdico sin mayores pretensiones que hacer de sus criaturas simples canales cinéticos, esa aceleración bajaba del título a la velocidad del rayo y recubría cada uno de los resquicios disponibles. El resultado era una sana diversión, una declaración de amor al montaje adrenalinico y al *storyboarding* y una demostración de que todavía es posible sorprender con recursos tan viejos como el cine mismo.

Pero Tykwer parece virar con *La princesa y el guerrero* hacia un cine más "serio" —algo que su siguiente film, *En el cielo*, termina de confirmar—, cruzando algunos de sus intereses temáticos pre-Lola (*Wintersleepers*, *Deadly Maria*) con una magnificencia visual y sonora que, por momentos, parece ir a contramano de la intensidad dramática que pretende construir alrededor de los ejes de la historia. Hay algo en el último plano del film, técnicamente impecable y hermoso en su sencillez, que suena pedante y autoindulgente, y que ejemplifica el acercamiento del director a los materiales tecnológicos a su alcance y a sus personajes: plastilinas elásticas en manos de un modelador omnipotente. Tykwer se acerca peligrosamente a las arenas movedizas que tragaron al Kieslowski tardío, el de la trilogía tricolor.

Diego Brodersen



Después de *Corre, Lola, corre*, Tykwer se animó a una rapsodia melancólica



AHORA EN VIDEO

EL ATAQUE DE LAS ARAÑAS, *Eight Legged Freaks*, EE.UU., 2002, dirigida por Ellory Elkayem, con David Arquette, Kari Wuhrer, Scott Terra. (AVH)

Arañas gigantes se comen a la gente. Ni más ni menos que eso, mire. Con pocas palabras, la cosa es acción pura, un poco -muy poco- de terror y un espectáculo que no por berreta resulta menos efectivo. Hay un par de personajes divertidos (la tía Gladys, el negro que habla de conspiraciones extraterrestres en una radio clandestina, el criador de arañas exóticas) y una gran secuencia que contagia vértigo a pesar de su evidencia digital: una carrera en el desierto, a pleno sol, entre arañas hambrientas y chicos en moto. Después no queda mucho más que alguna vuelta de tuerca divertida para resolver el romance de rigor y una serie de estereotipos conscientes que vuelcan la película para el lado de la parodia, lugar en el que no cae: esa diletancia entre humor y seriedad es la que la vuelve tan evanescente como una telaraña al viento. **LMD'E**

HASTA EL CUELLO, *Big Trouble*, EE.UU., 2002, dirigida por Barry Sonnenfeld, con Tim Allen, Rene Russo, Stanley Tucci. (Gativideo)

Existe esa clase de películas que parecen hechas entre y para los amigos, donde el espectador nota que los actores, realizadores y equipo técnico la pasaron bomba durante el rodaje. Esta es una de ellas. Realizada justito antes de la grandota *Hombres de negro II*, Sonnenfeld parece haber juntado unos mangos, agarrado el primer guión que pasó por sus manos y llamado a sus amigos más cercanos para matar el tiempo. La historia es zonga por donde se la mire: muchos personajes de distinto tamaño y clase en una trama que mezcla bombas atómicas, mafiosos al acecho, policías y un Cristo hippie, y donde además de los ya nombrados aportan presencia Dennis Farina, Tom Sizemore, Janeane Garofalo y Omar Epps. Comedia desmadrada, episódica y absolutamente desapareja, termina contagiando simpatía por esa sensación de camaradería que aflora en cada plano, como en una reunión de compañeros que hace rato no se ven y donde cada uno de ellos se aparece con algún regalo para el resto. **DB**

DIVINOS SECRETOS, *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood*, dirigida por Callie Khouri. (AVH)

Un secreto: Santiago García está enamorado de Ashley Judd. Así que cuando él defiende una película con ella lo mejor es no creerle. Opera prima de Callie Khouri, la guionista de *Thelma y Louise*. Si buscan en números anteriores verán que Marcela Gamberini también admira a Ashley Judd, pero Marcela es una crítica seria.

Comentario a favor (mmmmmmmmmm...) en EA N° 126.

UN GRAN CHICO, *About a Boy*, dirigida por Chris Weitz y Paul Weitz. (AVH)

Una rareza dentro de la comedia romántica, como también lo fue *Alta fidelidad*, otro relato de Nick Hornby llevado a la pantalla. Hugh Grant brilla como un adulto que no puede madurar si no es con la ayuda de un niño. Realmente Grant está simpático y bonito. Comentario a favor en EA N° 126.

IDENTIDAD DESCONOCIDA, *The Bourne Identity*, dirigida por Doug Liman. (AVH)

Otra película de acción y espionaje. Arranca bien y luego pierde identidad por razones desconocidas (perdón por el chiste berreta). Matt Damon parece realmente un héroe de acción y Franka Potente es siempre un lujo. Siempre.

Comentario en EA N° 126.

CAMINO A LA PERDICION, *Road to Perdition*, dirigida por Sam Mendes. (Gativideo)

Sam Mendes ha duplicado sus logros: en lugar de una película con puntaje 1 (*Belleza americana*) ha conseguido realizar un 2. Tom Hanks, quien ya demostró su versatilidad en repetidas ocasiones, y Paul Newman, que tiene un extensa carrera de roles memorables, están mal en sus papeles. Y el director narra con un nivel de torpeza y obviedad que distrae al espectador de cualquier posible interés que tenga la historia. Pero si Mendes sigue subiendo, entonces en unas cuantas películas más quizá llegue al 10. Comentario en contra en EA N° 125.

EL ULTIMO BESO, *L'ultimo bacio*, dirigida por Gabriele Muccino. (Gativideo)

Para algunos, Muccino es el gran director mainstream del cine italiano. Para otros, es



El camino de los sueños de David Lynch

tan malo como los directores mainstream argentinos. La crítica frente al estreno de este film fue favorable, pero se perciben aires contrarios a este film en la atmósfera. Los defensores en EA N° 122.

EL REINADO DEL FUEGO, *Reign of Fire*, dirigida por Rob Bowman. (Gativideo)

Pequeño gran bodrio curiosamente valorado (sobrvalorado) por muchos. Una de esas películas fallidas de punta a punta. ¿Dragones sobre Londres y no es buena? Ver para creer.

Comentario en contra en EA N° 125.

EL CAMINO DE LOS SUEÑOS, *Mulholland Drive*, dirigida por David Lynch. (Transeuropa)

Luego de maravillar a algunos, decepcionar a muchos y sorprender a todos con *Una historia sencilla*, David Lynch vuelve a las formas más puras de su cine. Una película sorprendente, perturbadora y apasionante. Varios grandes momentos y muchos simplemente inolvidables.

Elegida por los redactores de esta revista como la mejor película estrenada en 2002. Tapa, comentario a favor y nota sobre Lynch en EA N° 126.

RETRATOS DE UNA OBSESION, *One Hour Photo*, dirigida por Mark Romanek. (Gativideo)

Robin Williams es un actor poco solidario, ya que es muy complicado lograr que haga algo a favor de una película. Este film, que narra la historia de un solitario obsesionado con una familia cliente de su puesto de "revelado en una hora", es una prueba de ello. Lo peor que tiene la película es Robin Williams; sin él podría haber funcionado un poco mejor. Comentario en EA N° 125.

CLASICOS

EL OTRO ROSTRO DEL CRIMEN, *Angel Face*, Estados Unidos, 1953, dirigida por Otto Preminger, con Robert Mitchum, Jean Simmons y Herbert Marshall. (Epoca) El caso del austríaco Otto Preminger es bastante particular dentro del cine norteamericano ya que, a diferencia de otros directores europeos exilados en Hollywood, su figura oscila entre el reconocimiento incondicional de algunos sectores de la crítica y los que pensamos que su filmografía es ostensiblemente despareja, con títulos sin duda valiosos y obras, sobre todo en su última etapa, que han envejecido bastante mal. También se ha señalado su pésimo carácter y el maltrato a los actores, así como cierto oportunismo en la elec-

ción de sus temas, y estos rasgos muchas veces opacaron las virtudes más notorias de su cine, que se pueden apreciar en sus mejores películas, esto es: el rigor de su puesta en escena, de una objetividad y precisión que, en ocasiones, lo acercan a Fritz Lang, y los aceros y filosos diálogos, que lo emparentan con el cine de Joseph Mankiewicz. Tras algunos títulos poco relevantes, su reconocimiento llegó con *Laura* (1945), una película que algunos, equivocadamente, consideran su ópera prima y un título que está, en mi opinión, bastante sobrevalorado. De hecho, en el terreno del *film noir* y sus aledaños tiene algunas obras más logradas, tales como *Donde*

termina el camino (1951) y este film. Planteada como un melodrama negro con ecos freudianos, la película narra la relación fortuita que se entabla entre el conductor de una ambulancia y una muchacha que vive con su padre y su madrastra, quien, aparentemente, ha intentado suicidarse. Cuando la chica le propone que vaya a trabajar como chofer a su mansión, comienza a percibir el odio y el resentimiento que siente hacia su progenitora, aunque la atracción por la joven pronto lo hará ingresar en una espiral de autodestrucción sin retorno. Si la idea argumental del film no parece demasiado original, el tratamiento que le dispensa el director—con una puesta en escena objetiva y distanciada, que impide cualquier identificación con los personajes, y una atmósfera ominosa y claustrofóbica a la que no es ajena la virtuosa utilización de la cámara—lo coloca claramente entre sus mejores títulos. Robert Mitchum ratifica, por si hiciera falta, que es uno de los mejores actores de todos los tiempos y Jean Simmons sólo por momentos consigue transmitir las ambigüedades y dobleces de su personaje, haciendo extrañar la presencia de Gene Tierney. **Jorge García**

CITA CON EL DEMONIO, *Curse of the Demon*, Reino Unido, 1958, dirigida por Jacques Tourneur, con Dana Andrews, Peggy Cummings, Niall McGinnis. (Epoca) Muy posterior a las obras maestras que Tourneur creó a comienzos de los 40 en el fantástico para la Lewton Unit de la RKO, *Cita con el demonio* es, claramente, un argumento definitivo sobre su excelencia como autor de cine. Historia de hechicería, de duelo entre brujo (Niall McGinnis) e incrédulo (Dana Andrews), de maldiciones, pactos demoníacos y víctimas de la Bestia, fue en su momento famosa como el film donde Tourneur debió mostrar al monstruo por imposición de sus productores. Si bien es cierto que en la misma secuencia de apertura exhibe estelarmente su cuco gigante (una especie de King Kong humeante e infernal), el resto de la película contiene algunos de los más memorables trabajos con el fuera de campo que haya visto el horror film.

Difícilmente haya otro momento en la notable filmografía de Tourneur donde se haya acercado más a Fritz Lang. Fiel a la premisa languiana de que ningún monstruo convo-





OTRAS EDICIONES

cado en la pantalla podría igualar a los fantasmas llamados a la cabeza del espectador, Tourneur delinea una trama rigurosa, implacable, donde el miedo y la creencia en lo sobrenatural son contruidos en un espectador que ya sabe curtido y escéptico. Dana Andrews, científico y descreído, avanza en su investigación desprendiéndose de su fe positivista hasta arribar a la confrontación con lo imposible. Y sale un poco más sabio, como buena criatura cinematográfica.

Cita con el demonio es una adaptación del cuento *El enigma de la runas*, del admirable M. R. James, y coincide con él en la narración equilibrada de los acontecimientos más perturbadores, preservando un sentido común que no se piensa dominador del mundo sino solamente creador de una pequeña zona iluminada dentro de un océano de oscuridad. Tal vez, con su elegante manifiesto nocturno de fe en el cine, construyendo el temor ante las evidencias visibles de un mal tan invisible como ineludible, este sea —como quería William K. Everson— el último clásico del cine fantástico. Lo que vino luego ya pertenecería a otras épocas y a otros terrores. "Hay cosas que es mejor no conocer", sentencia Andrews en su última línea. Y hay otras que es preciso conocer para entender lo que puede ser (y hacer) el cine; como esta película imprescindible. **Eduardo A. Russo**

SCARAMOUCHE, Estados Unidos, 1952, dirigida por George Sidney, con Stewart Granger, Eleanor Parker, Janet Leigh, Mel Ferrer. (Epoca)

Dentro del género de aventuras, las películas de capa y espada (*swashbuckler*) son adaptaciones de varias de las famosas novelas clásicas del género en la literatura. En este terreno hay dos clásicos tardíos que tuvieron un gran

impacto en la pantalla grande: *La maldición de Capistrano* (1919) de Johnston McCulley (que no es otra cosa que la historia de El Zorro), llevada al cine en 1920, y *Scaramouche*, la novela que escribió Rafael Sabatini en 1921 y que también tuvo su adaptación cinematográfica en 1923. Pero es sin duda esta versión de 1952 la que ha perdurado y le ha dado al personaje la estatura de personaje clásico también del cine. André Moreau (Stewart Granger) es un joven bastardo que vive en la Francia del siglo XVIII, poco antes de la revolución. Su mejor amigo, casi un hermano, muere a manos del malvado aristócrata Noel Marqués de Maynes (Mel Ferrer). Una de las historias de la película es la venganza de Moreau, para la cual se entrenará en secreto. Y en secreto vivirá dentro del mundo del teatro, disfrazado del cómico Scaramouche. Moreau tiene, a su vez, dos amores: la aristócrata Aline de Gavrillac (Janet Leigh) y la actriz Lenore (Eleanor Parker). La primera es una inteligente, refinada y leal mujer, la segunda es una apasionada e impulsiva mujer de armas tomar. Las escenas de Moreau y Lenore son lo mejor de la película, y eso probablemente hará que el espectador se decepcione con el final de la historia de amor. Por otro lado, la venganza se resuelve en uno de los duelos más memorables de la historia del cine, con uno de los planos más largos jamás filmados para esta clase de escenas y con algunas ideas que aún hoy maravillan y divierten. No por nada la escena transcurre en un teatro; el afán de entretener es la máxima ambición de George Sidney, quien cuatro años antes había legado la gran obra maestra del género, *Los tres mosqueteros*, y que con *Scaramouche* termina por escribir una de sus más gloriosas páginas. **Santiago García**

■ *El sol rojo* (1972), de Terence Young, es una suerte de cruce entre western y film de samurais y cuenta a priori con algunos elementos argumentales de interés, pero la mediocridad del realizador lo convierte en un producto rutinario y sin mayores atractivos. (Epoca)

■ *La calle del delfín verde* (1947), de Victor Saville, es un melodrama de época sobre la competencia de dos hermanas por el mismo hombre, producido al servicio de Lana Turner. Un relato entretenido, bastante estirado, cuyo *leitmotiv* se convirtió en un clásico del jazz moderno. (Epoca)

■ *Krakatoa, al este de Java* (1969), de Bernard Kowalski, es un intento de reflotar los films épicos de aventuras, del que se puede rescatar alguna escena aislada como la de la explosión volcánica. (Epoca)

■ *El Dr. Phibes retorna* (1972), de Robert Fuest, es una secuela de la notable *El abominable Dr. Phibes* que, lamentablemente, carece de la imaginación y originalidad de su antecesora, contando con sólo algunos momentos divertidos. (Epoca)

■ *Orgía de terror* (1959), de Irving S. Yeaworth, es un tardío exponente del cine de ciencia ficción de los 50, sobre un científico que se da cuenta de que puede atravesar cualquier material sólido. (Epoca)

■ *Samurai III* (1960), de Hiroshi Inagaki, es la última parte de la saga del legendario guerrero japonés (una gran caracterización de Toshiro Mifune), que combate contra diversos enemigos. (Epoca)

■ *El violinista en el tejado* (1971), de Norman Jewison, adaptación de la exitosa obra teatral de Joseph Stein, es la típica superproducción realizada para ganar Oscars, algo que por cierto consiguió, con la mediocridad estética que caracteriza al director. (Epoca)

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MAS DE
8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM

CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN
DVD
ZONA 4

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820

LUNES A VIERNES: 10 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22



X JORGE GARCIA

SABADO 1

FIN DE SEMANA DE LOCOS, *Wonder Boys* (2000, Curtis Hanson). HBO, 20 hs.

BARRIO (1999, Fernando León de Aranoa). Cinemax Oeste, 21.15 hs.

DOMINGO 2

EL SASTRE DE PANAMA, *The Tailor of Panama* (2001, John Boorman). HBO, 20 hs.

KIPPUR (2000, Amos Gitai). The Film Zone, 22 hs.

LUNES 3

M BUTTERFLY (1993, David Cronenberg). Cinemax Este, 22 hs.

COTTON CLUB (1984, Francis Ford Coppola). The Film Zone, 22.35 hs.

MARTES 4

PAN TADEUSZ (1999, Andrzej Wajda). Cinemax Oeste, 22.45 hs.

CALLES DE FUEGO, *Streets of Fire* (1984, Walter Hill). The Film Zone, 0.35 hs.

MIÉRCOLES 5

LOS SIETE MAGNÍFICOS, *The Magnificent Seven* (1960, John Sturges). Retro, 22 hs.

LA TREGUA (1974, Sergio Renán). Space, 23.40 hs.

JUEVES 6

CITY HALL - LA SOMBRA DE LA CORRUPCIÓN, *City Hall* (1996, Harold Becker). Cinemax Oeste, 23.45 hs.

LANCELOT DEL LAGO, *Lancelot Du Lac* (1974, Robert Bresson). Europa, Europa, 22 hs.

VIERNES 7

JUEGOS PELIGROSOS, *Ridicule* (1996, Patrice Leconte). I-Sat, 17.05 hs.

RELACIONES PELIGROSAS, *Dangerous Liaisons* (1988, Stephen Frears). Cinemax Este, 20.15 hs.

EL GENERAL, *The General* (1999, John Boorman), con Brendan Gleeson y Jon Voight. Cinemax Oeste, 20.45 hs. Película centrada en el personaje de Martin Cahill, un conocido delincuente irlandés famoso no sólo por haber mantenido mucho tiempo en jaque a la policía sino también por sus relaciones con el IRA. El film

—rodado en blanco y negro y no estrenado en el país— tiene un tono contenido y austero, infrecuente en el realizador, y es, antes que nada, un interesante fresco sobre la vida cotidiana y política en Irlanda en las décadas de los ochenta y noventa.

SABADO 8

TIERRA Y LIBERTAD, *Land and Freedom* (1995, Ken Loach). Cinemax Este, 22 hs.

MISHIMA (1985, Paul Schrader). Cinemax Oeste, 22.15 hs.

LA PROFESORA DE PIANO, *La pianiste* (2000, Michael Haneke), con Isabelle Huppert y Benoît Magimel.

Con la crudeza y virulencia que lo caracteriza para describir la hipocresía moral de la burguesía europea, el realizador austriaco narra aquí la degradación sexual de una reprimida profesora de música (Huppert at his best) que vive con su dominante madre (genial Annie Girardot) y cuya vida cambia radicalmente cuando se relaciona con un alumno. Un film que confirma al director como uno de los más coherentes y talentosos realizadores del cine contemporáneo.

DOMINGO 9

VIOLENT COP (1989, Takeshi Kitano). I-Sat, 22 hs.

BUENOS AIRES VICEVERSA (1997, Alejandro Agresti). Space, 23.50 hs.

LUNES 10

LA PROMESA, *La promesse* (1996, Jean-Pierre y Luc Dardenne). I-Sat, 12.10 hs.

EL DORMILON, *Sleeper* (1973, Woody Allen). Retro, 22 hs.

ANATOMÍA DE UN ASESINATO, *Anatomy of a Murder* (1959, Otto Preminger), con James Stewart y Lee Remick. Cinemax Oeste, 18.30 hs.

Si bien algunas películas de Preminger no han envejecido bien, la precisión y el rigor de su puesta en escena se mantienen incólumes en muchas de ellas. En este film, que describe minuciosamente los esfuerzos de un abogado en la defensa de un hombre acusado de matar al violador de su esposa, se pueden apreciar aquellas características, así como la agudeza y cinismo de los diálogos, que recuerdan los de los films de Mankiewicz. Excelente la música de Duke Ellington.

MARTES 11

EL EMBAJADOR DEL MIEDO, *The Manchurian Candidate* (1962, John Frankenheimer). I-Sat, 16.40 hs.

HOGAR, DULCE HOGAR, *Adieu, plancher des vaches!* (1999, Otar Iosseliani). Cinemax Este, 23.30 hs.

LA COMUNIDAD (2000, Alex de la Iglesia), con Carmen Maura y Teleré Pávez. Movie City, 23.20 hs.

El buen marketing que le prodiga cierta crítica y la incondicionalidad de algunos sectores juveniles (y no tanto) han sobredimensionado las aptitudes como realizador de Alex de la Iglesia. Este relato —ambientado en una vieja casona donde una cuarentona en crisis descubre inesperadamente un tesoro en un departamento— muestra una vez más su falta de sutileza y su predisposición para el trazo grueso en la caracterización de los personajes y la resolución de las situaciones.

MIÉRCOLES 12

LOS SECRETOS DE HARRY, *Deconstructing Harry* (1997, Woody Allen). The Film Zone, 22.35 hs.

EL GUERRERO SOLITARIO, *Heartbreak Ridge* (1986, Clint Eastwood). Cinemax Este, 19.45 hs.

ESCENA FRENTE AL MAR, *Ano natsu, ichiban shizukama umi* (1991, Takeshi Kitano), con Kuroko Maki y Hiroko Oshima. I-Sat, 23 hs.

Atípico film del actor/realizador japonés en el que abandona, por un lado, los duros personajes que habitualmente interpreta, y por el otro, la estilizada violencia que invade gran parte de su filmografía. Aquí el tono es poético y de un reposado lirismo, en una obra que narra —recurriendo a un tono desdramatizado con abundantes tiempos muertos— la relación entre un muchacho con ambiciones de surfista y su novia, cuya peculiaridad radica en que ambos son sordomudos.

JUEVES 13

EN LA QUIETUD DE LA NOCHE, *Still of the Night* (1982, Robert Benton). Cinecanal, 14.10 hs.

MANHATTAN (1979, Woody Allen). I-Sat, 22 hs.

VIERNES 14

PRIMERA PLANA, *The Front Page* (1974, Billy Wilder). The Film Zone, 14 hs.

MATINEE (1993, Joe Dante). Space, 18 hs.

Monsieur Hulot, solo contra el mundo

SABADO 15

EL PADRINO III, *The Godfather, Part III* (1990, Francis Ford Coppola). I-Sat, 18 hs.

NADIE CONOCE A NADIE (1999, Mateo Gil). Cinemax Oeste, 23.15 hs

EL COCINERO, EL LADRON, SU MUJER Y SU AMANTE, *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989, Peter Greenaway). I-Sat, 22.15 hs.

Director que no deja demasiado lugar para las posiciones intermedias, Greenaway ha desarrollado un universo personal en el que se manifiesta, utilizando recursos estéticos ligados a elementos culturales de otras épocas, una sardónica visión de la sociedad contemporánea. En esta orgía de adulterio, sexo, muerte y canibalismo, exquisitamente iluminada por Sacha Vierny, se pueden apreciar claros ecos del teatro isabelino.

DOMINGO 16

AMARCORD (1974, Federico Fellini). Cinemax Oeste, 20.45 hs.

HUMO SAGRADO, *Holy Smoke* (1999, Jane Campion). Cinemax Oeste, 23 hs.

LUNES 17

LA AMANTE DEL TENIENTE FRANCES, *The French Lieutenant's Woman* (1981, Karel Reisz), The Film Zone, 22 hs.

YO LE DISPARE A ANDY WARHOL, *I Shot Andy Warhol* (1996, Mary Harron). I-Sat, 22 hs.

EL CUENTERO, *Il bidone* (1955, Federico Fellini), con Broderick Crawford y Giulietta Massina. Europa, Europa, 23.40 hs.

Película contemporánea de algunos de sus títulos más famosos (*La strada*, *Las noches de Cabiria*) pero sin su fama, este film de Fellini sobre dos convictos que se hacen pasar por curas engañando a inocentes campesinos, comienza como una comedia picaresca pero va desembocando en terrenos más dramáticos sin caer nunca en el sentimentalismo desbordado tan caro al director. Uno de los títulos más entrañables y subvalorados de FF.

MARTES 18

TODO SOBRE ADAM, *All About Adam* (2000, Gerald Stembridge). Cinemax Oeste, 15.15 hs.

GEORGIA (1995, Ulu Grosbard). The Film Zone, 20 hs.

Los cinéfilos siempre tenemos algún realizador inmensamente valorado por la gran mayoría de los integrantes de esa cofradía en vías de extinción –si no extinguida– que por distintos motivos no goza de su predilección absoluta. En mi caso personal, puedo colocar sin dificultades en esa lista al ya legendario Manoel de Oliveira, el ruso Andrei Tarkovski y el taiwanés Hou Hsiao-hsien. A esos nombres podría agregar también sin demasiadas culpas a Jacques Tati. Nacido en 1908 como Jacques Tatischeff e hijo del embajador ruso del gobierno zarista, si bien desde niño estuvo en contacto con el arte, ya que su padre también se dedicaba a la restauración de cuadros, pronto mostró su predilección por el deporte y llegó a ser un buen jugador de rugby. En la década del treinta trabajó como animador en cabarets y music-halls, destacándose también como mimo. En esos años realizó algunos cortos, siendo su primer trabajo cinematográfico importante *L'école des facteurs* (1947), que anticipaba las ideas de *Día de fiesta* (1949), su debut en el largo, donde narra las peripecias de un cartero en un pequeño poblado rural, y un título fundamental del cine cómico francés de posguerra. Si en ese film se detectaban influencias de diversos precursores ilustres, en particular de Buster Keaton, ya podía apreciarse su particular capacidad de observación y su humor de un tono casi minimalista. Luego de algún tiempo de inactividad, debida a las dificultades para financiar sus proyectos y también a su obsesivo perfeccionismo, realiza en 1952 su segundo film, *Las vacaciones del Sr. Hulot*, en el que introduce al famoso personaje, el hombre solitario de largas piernas, pantalones demasiado cortos y movimientos algo torpes que de aquí en más será el protagonista de todos sus films. Ambientada en una pequeña playa de provincias, la película muestra el contraste entre un medio social ligeramente ridículo y deshumanizado y la ingenua bonhomía y calidez de Monsieur Hulot. El film carece prácticamente de diálogos, reemplazados por una notable utilización de una banda de sonido de carácter onomatopéyico; hay también una total ausencia de sentimentalismo y tampoco se utilizan primeros planos, evitando cuidadosamente la identificación del espectador con el personaje. Hay en la película varios momentos logrados, pero ya empieza a notarse un excesivo cerebralismo, ese que provoca que el espectador se ría para



Día de fiesta

demonstrar(se) que entendió el gag que se le propone. Estas características se mantienen en su siguiente film, *Mi tío* (1958), su primer trabajo en color, que narra las andanzas de nuestro atribulado protagonista con un niño, la única persona que parece comprenderlo, y en el que se acentúan los rasgos del personaje como un ser solitario y diferente, enfrentado a un mundo que no comprende. Aquí los gags en muchos casos carecen de espontaneidad y denotan una elaboración excesiva; además, el film tiene el agravante de ser bastante más largo que el anterior. Luego de una década de inactividad, Tati rodará en 1967 *Playtime*, su proyecto más ambicioso, un film sobre la vida moderna parisina, oponiendo otra vez a Hulot a un entorno frío y mecanizado de manera más marcada, si cabe, que en los títulos anteriores, pero la sátira social resulta bastante obvia y simplista, los gags son más fríos y cerebrales que nunca y la duración del film (en su versión original supera las dos horas y media) es excesiva. Su siguiente largometraje, *Trafic* (1972), es una banal y en varios pasajes tediosa referencia al desorden del transporte parisino, y su último film, *Parade* (1974), no llegó a estrenarse en estos lares. Tati murió en 1982 sin poder concretar su propósito de rodar *Confusión*. Con apenas seis películas en su haber, Jacques Tati fue un artista con un universo personal al que casi nunca me sentí afín y una figura, para muchos, fundamental dentro de la historia del cine cómico.

TV 5 Internacional proyectará durante el mes de marzo buena parte de su obra, según el siguiente diagrama:

L'école des facteurs (6/3, 22.25 hs.). *Día de fiesta* (6/3, 23.20 hs.). *Las vacaciones del Sr. Hulot* (13/3, 21.15 hs.). *Mi tío* (20/3, 21.15 hs.). *Playtime* (27/3, 21.15 hs.).

MIÉRCOLES 19

PRISIONEROS DE LA PASIÓN, *Captives* (1995, Angela Pope). I-Sat, 21 hs.

EL VIENTO NOS LLEVARÁ, *Bad marakhanad bouro* (1999, Abbas Kiarostami). I-Sat, 23 hs.

LA NOCHE DEL CAZADOR, *The Night of the Hunter* (1955, Charles Laughton), con Robert Mitchum y Shelley Winters. Retro, 22 hs.

Única película dirigida por Charles Laughton y uno de los escasos títulos de la historia del cine a los que se puede dar el calificativo de auténticamente pesadillesco, este relato describe la relación entre un falso predicador (una memorable creación de Bob Mitchum) y dos niños que viven con su madre viuda. La extraordinaria iluminación de Stanley Cortez es fundamental para la atmósfera onírica del film, una auténtica *rara avis* dentro del cine norteamericano clásico.

JUEVES 20

FABRICANTES DE SUEÑOS, *Fat Man and Little Boy* (1989, Roland Joffé). The Film Zone, 14 hs.

CORONACIÓN (2000, Silvio Caiozzi). Cinemax Oeste, 12.30 hs.

VIERNES 21

BARTON FINK (1991, Joel Coen). Cinecanal, 22 hs.

CARRIE (1976, Brian De Palma). Space, 0.10 hs.

UNA EVA Y DOS ADANES, *Some Like It Hot* (1959, Billy Wilder), con Marilyn Monroe y Jack Lemmon. Retro, 22 hs.

Si Marilyn Monroe aparece en la plenitud de su *sex-appeal*, Jack Lemmon está mejor que nunca, Tony Curtis interpreta (tal vez junto al de *El estrangulador de Boston*) el papel de su vida, los actores secundarios son insuperables y Billy Wilder se muestra en su mejor forma para desarrollar un relato con ironía y dinamismo, es indudable que nos encontraremos con una de las mejores comedias del cine norteamericano de todos los tiempos.

SABADO 22

VERACRUZ, *Vera Cruz* (1954, Robert Aldrich). Retro, 22 hs.

MI SECRETO ME CONDENA, *Reversal of Fortune* (1990, Barbet Schroeder). The Film Zone, 22.05 hs.

METROPOLIS (1927, Fritz Lang), con Alfred Abel y Brigitte Helm. Retro, 11 hs.

Más allá de las bizantinas discusiones entre quienes creen que el mejor Fritz Lang es el del período expresionista alemán y quienes sostenemos que el meollo de su obra se encuentra en su etapa americana, este film, tan ingenuo en su propuesta ideológica (el guión es de la esposa de Lang, la futura nazi Thea von Harbou) como imponente en su arquitectura visual y en sus escenas de masas, es uno de los grandes títulos del cine mudo.

DOMINGO 23

EL SILENCIO DE LOS INOCENTES, *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme). The Film Zone, 20 hs.

EL LUNATICO, *Man on the Moon* (1999, Milos Forman). HBO, 23.45 hs.

LA MUGRE Y LA FURIA, *The Filth and the Fury* (2000, Julien Temple). I-Sat, 22.05 hs.

Documental del director inglés sobre el legendario grupo Sex Pistols que intercala material de la época, entrevistas a diversos músicos, fragmentos de conciertos y una entrevista inédita a Sid Vicious, efectuada poco antes de su muerte, en un film que aparece como un atrayente testimonio sobre la música pop inglesa de los años setenta y que es un *must* para los fans del grupo, pero también interesará a todos los adeptos al género.

LUNES 24

LA MUJER DEL PUERTO (1991, Arturo Ripstein). I-Sat, 23 hs.

CONOZCO LA CANCIÓN, *On connaît la chanson* (1997, Alain Resnais). Space, 1.20 hs.

MARTES 25

INTELIGENCIA ARTIFICIAL, *A.I. Artificial Intelligence* (2000, Steven Spielberg). Movie City, 16 hs.

MI VIDA EN ROSA, *Ma vie en rose* (1997, Alain Berliner). I-Sat, 21 hs.

MIÉRCOLES 26

EN COMPAÑÍA DE HOMBRES, *In the Company of Men* (1997, Neil Labute). Space, 22 hs.

EL RIO, *Heliu* (1997, Tsai Ming-liang). I-Sat, 23 hs.

CAMINO DEL INFIERNO (1945, Luis Saslavsky y Daniel Tinayre), con Mecha Ortiz y Pedro López Lagar. Space, 10.20 hs.

Auténtica curiosidad dentro del cine argentino, este film codirigido por dos realizadores aparentemente poco afines logra, sin embargo, fusionar el refinamiento visual de Saslavsky y las tortuosas historias de Tinayre en un melodrama centrado en una mujer pasional y destructora (un papel a la medida de Mecha Ortiz). Una bienvenida rareza, muy poco vista y que conviene no dejar pasar.

JUEVES 27

SOBREVIVIENDO EN LA OSCURIDAD, *Moonlighting* (1982, Jerzy Skolimowski). The Film Zone, 18 hs.

TODOS A LA CARCEL (1994, Luis G. Berlanga). Space, 24 hs.

DROGAS, AMOR Y MUERTE, *Drugstore Cowboy* (1989, Gus Van Sant), con Matt Dillon y Kelly Lynch. The Film Zone, 2 hs.)

Segunda película de Gus Van Sant —un director cuyo promisorio comienzo no se vio ratificado en sus obras posteriores—, un relato de un tono casi documental en la descripción de la vida cotidiana de un grupo de droga-

dictos. Lo más llamativo es la total ausencia de sentimentalismo y/o mirada moralizante, evitando juzgar el comportamiento de los protagonistas y permitiendo que sea el espectador quien saque sus conclusiones.

VIERNES 28

JACK (1996, Francis Coppola). HBO, 12.30 hs.

MI PIE IZQUIERDO, *My Left Foot* (1989, Jim Sheridan). I-Sat, 14.45 hs.

SABADO 29

NOSFERATU, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922, Friedrich W. Murnau). Retro, 11 hs.

EL HOMBRE CON LOS OJOS DE RAYOS X, *X – The Man with the X-Ray Eyes* (1963, Roger Corman). Retro, 19 hs.

HOMBRE DEL OESTE, *Man of the West* (1958, Anthony Mann), con Gary Cooper y Julie London. Retro, 15 hs.

Aunque Mann consiguió títulos destacados en diversos géneros, sus títulos más memorables se encuentran en el western, donde logró como casi nadie integrar dramáticamente la imponente del paisaje a los relatos. Este film, uno de sus mejores trabajos, tiene claras resonancias dostoiévskianas y presenta además una secuencia extraordinaria que transcurre en un verdadero pueblo fantasma.

DOMINGO 30

LOS PERROS DEL JARDÍN, *Lawn Dogs* (1998, John Duigan). I-Sat, 12.05 hs.

DOCE HOMBRES EN PUGNA, *Twelve Angry Men* (1957, Sydney Lumet). Retro, 22 hs.

PANICO EN EL AÑO CERO, *Panic in Year Zero* (1962, Ray Milland), con Ray Milland y Jean Hagen. Retro, 17 hs.

Muy valorado por su filmografía como actor, Milland ha desarrollado también una breve pero interesante carrera de realizador. Este relato de ciencia ficción, un tardío exponente del cine de ese género que proliferó en los 50, narra la odisea de una familia en fuga ante el bombardeo atómico de Los Angeles y es un film de creciente suspenso, que también refiere a las paranoias del americano medio.

LUNES 31

ASI O DE OTRA MANERA (1964, David J. Kohon). Space, 10.20 hs.

MADRE, *Mother* (1996, Albert Brooks). I-Sat, 15, 15 hs.

GAS-S-S-S (1970, Roger Corman), con Robert Corff y Elaine Giftos. Retro, 22 hs.

Realizador esencialmente reconocido por su capacidad para realizar películas de bajo costo en escasos días, Roger Corman también es —en sus mejores momentos— un excelente narrador de historias, algo que se puede apreciar en este relato de ciencia ficción donde un grupo jóvenes debe enfrentar la presencia de un gas letal que mata a toda persona menor de 25 años. Uno de los films menos vistos del director.

ESCRITORES CINEASTAS

Este ciclo se presenta dentro del marco del Mes de las Letras que se realiza en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Corrientes 2038. "El ciclo *Escritores cineastas: imágenes de palabras* es más un punto de partida que una conclusión, del que se desprende su espíritu provisorio y exploratorio de un terreno pocas veces transitado. Los escritores cineastas elegidos no conforman ninguna totalidad, apenas una línea posible, a la que habría que añadir los nombres de Pier Paolo Pasolini y Paul Auster, de Alejandro Jodorowsky y James Agee, o Edgardo Cozarinsky, por mencionar otra línea posible. Pero la línea elegida también expone esas tensión y ese fulgor, en tanto para Marguerite Duras el cine es aquello que la literatura jamás podría ser, o para Peter Handke una nueva manera de investigar el sentido del azar en la vida, o para Jean Cocteau una forma más de expresión de las ideas que se desplegaban en sus dibujos y narraciones, o para Leónidas Barletta un vehículo distinto –y tan popular como su propio teatro– de expresar los conflictos y asimetrías sociales". **Sergio Wolf**

Lunes 3, 21 hs.

Orfeo (*Orphée*, Francia, 1949). Dirección y guión: Jean Cocteau. Fotografía: Nicolas Hayer. Música: Georges Auric. Intérpretes: Jean Marais, Maria Casares, Marie Dea, Edouard Dermit y Juliette Greco. Duración: 86 minutos.

Lunes 10, 21 hs.

La mujer zurda (*Die linkshändige Frau*, Alemania, 1977). Dirección y guión: Peter Handke, sobre su novela. Fotografía: Robbie Müller. Intérpretes: Edith Clever, Markus Mühleisen, Bruno Ganz y Michael Lonsdale. Duración: 119 minutos.

Lunes 17, 21 hs.

Los afincaos (Argentina, 1941). Dirección: Leónidas Barletta. Guión: Leónidas Barletta, según obra teatral homónima de Bernardo González Arrilli y Enzo Aloisi. Fotografía: Mario Pagés. Música: Temas folklóricos del Norte argentino arreglados por Jacobo Ficher. Intérpretes: Pascual Naccaratti, Juan Eresky y Catalina Asta. Duración: 95 minutos.

Lunes 24, 21 hs.

India Song (Francia, 1974). Dirección y guión: Marguerite Duras. Fotografía: Bruno Nuytten. Música: Carlos d'Alessio. Intérpretes: Delphine Seyrig, Michel Lonsdale, Matthieu Carrière y Claude Mann. 120 minutos. (En el programa, se incluye el cortometraje *Aurélien Steiner*).

DANIELE INCALCATERRA

Nacido en Roma el 16 marzo de 1954, Daniele Incalcaterra estudió ingeniería y matemática en Buenos Aires, dedicándose luego a la fotografía y al documental, desde 1984. De allí en más, sus trabajos fueron presentados y premiados en diversos y prestigiosos festivales, como el de Du Réel de París, Venecia, La Habana, Valladolid, Rotterdam, Trieste, Huelva, y exhibidos por la televisión francesa, italiana, alemana y española.

Si bien sus trabajos exceden largamente esta presentación de apenas tres de sus films –a los que debería agregarse al menos *Chapare*, de 1990, o *Le champ*, de 1991–, el cine de Incalcaterra es casi desconocido en Argentina. El interés por revisar un documental mayor como *Tierra de Avellaneda*, la exhibición de la premiada *Repubblica nostra* y la première argentina de *Contra Site*, sobre la excavación de la tumba del Che Guevara, empiezan a saldar una deuda. El ciclo se desarrollará en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Corrientes 2038.

Viernes 14, 21 hs.

Tierra de Avellaneda (Argentina-Francia, 1993). Dirección y guión: Daniele Incalcaterra. Montaje: Claudio Martínez. Sonido Patrick Genot. 90 minutos.

Viernes 21, 21 hs.

Repubblica nostra (Italia, 1995). Dirección, argumento y fotografía: Daniele Incalcaterra. Guión: D. Incalcaterra y Davide Pinardi. Montaje: Claudio Martínez. 82 minutos. (Se exhibe en italiano, con subtítulos en francés.)

Viernes 28, 21 hs. Estreno

Contra Site (Italia, 2002). Dirección Daniele Incalcaterra y Fausta Quatrini. Música Fantazio y Frank Williams. Montaje Fausta Quatrini. Intérpretes: Mariano Marín, Romina Paula, Tomas Lecot y Daniele Incalcaterra. 87 minutos (Con la presentación del director).

SEMINARIO HARUN FAROCKI

En marzo comienza un nuevo seminario virtual sobre cine alemán presentado por el Goethe-Institut Buenos Aires. Con el título "Desconfiar de las imágenes: Harun Farocki y la teoría de la imagen contemporánea", este tercer seminario está centrado en el particular "documentalista" alemán Harun Farocki. Realizador, crítico y teórico a la vez, concibe su obra como un acto político que se encarga de denunciar la manipulación de la imagen por parte del poder y la sociedad de consumo.

Organizado por la Cinemateca, el curso está a cargo del profesor Ricardo Parodi del Centro de Teoría de la Imagen. Se otorgan certificados de participación.

Harun Farocki presentará personalmente una muestra de sus películas en el marco del V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires.

Para más información e inscripción:

<http://www.goethe.de/buenosaires/seminario>

TENDENCIAS DEL CINE MODERNO

Géneros / Escuelas /
Movimientos / Nuevos cines

Por Gustavo J. Castagna

Informes gcastagna@infovia.com.ar

De Borges a Tinelli

BALNEARIOS, Argentina, 2002, dirigida por Mariano Llinás, con Eduardo Gamba, Rafael Filippelli y Zucco. Vi *Balnearios* en el Malba antes de irme de vacaciones. Admiré su invención, su originalidad, su humor destructivo. Me reí, por qué negarlo, aunque al mismo tiempo algo me molestaba. Diez días después estaba en las playas de Costa del Este. Allí tomé sol y me bañé en el mar, algo que desde que me dedico a la crítica profesionalmente, año más, año menos, no hacía. En ese balneario sencillo, a veces apiñado, a veces tranquilo, noté que la gente era todo lo contrario de lo que pinta *Balnearios*: disfruta de cosas tan simples como la sensación de la arena en los pies, de los baños de mar (algo que sigue siendo un acontecimiento extraordinario a pesar de que su imagen sea trivial), del "arrojar cosas" (me pregunto en qué otra circunstancia es lícito tirar algo o hacer puntería). La playa no es necesariamente un regreso a la infancia (infancia que Llinás, como si no la hubiera vivido o gozado, denigra sin más), sino la posibilidad de ejercer un placer sensual y democrático. Ese placer en el ocio —que Llinás confunde con "tedio"— es, en el film, decadente.

La Costa del Tuyú no es donde veranean los personajes de *Gente* (digamos, un lugar al que jamás iría Mario Mactas, locutor de la historia de Zucco), sino —con pocas excepciones— la playa de los humildes, de los que con suerte pueden pagar un pasaje a un paisaje donde el placer simple compensa por unos días las estrecheces cotidianas. Esto no debe leerse como una crítica ideológica: Llinás tiene todo el derecho del mundo de rechazarlos. El problema es que recurre a una falsificación extirpando de sus imágenes, comentario mediante, cualquier ternura. Pinta un lugar real con gente a la que retrata para burlarse mejor de ella, pero deja de lado el costado placentero que lo justifica.

Porta Fouz hablaba de lo borgeano en el film. Es cierto; hay algo de eso en el lenguaje, la postura, la originalidad de cons-

trucción, el tono de los textos. Pero en realidad es un "borgismo" epidérmico; casi un lugar común de *Gente*. La historia de Zucco es ejemplar en este sentido: crea a un personaje para reírse de él. Borges hace algo parecido: crea a Daneri en *El Aleph* para burlarse del escritor pretencioso (entre otras cosas, claro), pero no duda en colocarse él mismo en el lugar de la burla, reconociéndose capaz de caer en los defectos de la cultura a la que (orgullosa y dolorosamente) pertenece. En cambio, Llinás se coloca por encima, como si no perteneciera a la cultura que acusa. De Borges muta en Tinelli: más allá de la sofisticación formal, su film se reduce a crear situaciones para ejercer la chanza. El episodio que parece más melancólico es el del pueblo sumergido. Pero ni siquiera en ese momento en que el asombro, la ironía y la pena nacen de la propia imagen, Llinás deja que el espectador sienta por sí mismo. Define el pueblo como "una Atlántida pobre": en esa explicitud (es Tinelli explicando el chiste o pidiendo atención antes de la trastada planificada al incauto) se hace evidente que *Balnearios* sólo debe tener una lectura, la del cínico que cree que el mundo que describe está hecho de desperdicios, y que él es mejor por notarlo con elegancia.

La operación de manipulación con la que Llinás crea el universo de *Balnearios* (no un falso documental, no un documental: una ficción sin más) es elitista, pero de un elitismo berreta. La bella imagen del final, que Porta Fouz en otro texto mencionaba como la belleza que puede aparecer en un balneario incluso fugazmente, es apenas un apunte. La belleza puede aparecer en cualquier lado, en cualquier momento: sólo quien la cree un valor absoluto puede pensar que es excepcional en un balneario. Que sea una chica linda bañándose desnuda desnuda aun más el "pensamiento Atlántida". Así, *Balnearios* es un film que no adscribe a la tradición de Borges, sino a la del Landrú (Carlos Colombres) post *Tía Vicenta*. **Leonardo M. D'Espósito**

Dos por una

LA LLAMADA, *The Ring*, Estados Unidos, 2002, dirigida por Gore Verbinsky, con Naomi Watts y Brian Cox. Entre la multitud de films de terror dirigidos al público adolescente, *La llamada* es una película diferente, formada por retazos, citas y homenajes a clásicos del género (desde Hitchcock hasta William Friedkin) y a algunos títulos más recientes (*Poltergeist*, *Sexto sentido* o la más que interesante ópera prima de Bernard Rose, *Sueños alterados*). Pero además del fragor citatorio, la trama propone un plus al espectador que venía ausentándose desde los films genéricos de Carpenter y Cronenberg: una sensación extraña, enfermiza, incómoda. El miedo al miedo. *La llamada* es una remake del film japonés *Ringu* (1998, Hideo Nakata), disponible sólo en algunos videoclubes, pero que tendrá su edición local en un par de meses. Hay semejanzas y diferencias entre ambos films. Por supuesto que el eje argumental es idéntico: un videocassette que predice la muerte a los pocos días a quien se atreve a verlo. Es lo que ocurre con una periodista, su ex novio y el hijo de ambos. Hasta allí las coincidencias. La película de Verbinsky, más allá de su tendencia al pastiche genérico, presenta dos o tres escenas de fuerte impacto visual, especialmente aquella en la que un caballo enloquece en medio de un viaje en barco. Además, está Naomi Watts en el protagónico, la (casi) creación de David Lynch en *El camino de los sueños*. *Ringu* es un film curioso que narra su historia mediante climas singularmente inquietantes. Los ambientes metálicos y gélidos, la parsimonia actoral, el escaso protagonismo del púber protagonista (a diferencia del pequeño de *La llamada*) y los planos más largos y abiertos, revelan criterios estéticos relacionados con el *manga* tradicional y con la locura que gobierna en muchos films asiáticos de los últimos años (*La isla*, *Domicilio desconocido*, *El club de los suicidas*). En definitiva, son dos films valiosos (un poco más *La llamada* de Verbinsky), con diferentes elecciones en cuanto a la puesta en escena. Hay que ver las dos para pasar unas horas un tanto incómodas. **Gustavo J. Castagna**



18

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

6 / 15 MARZO 2003 ARGENTINA

11 días, 36 países, 9 secciones,
mas de 500 horas de proyecciones,
seminarios, debates, talleres . . .

la luz del cine vuelve a brillar en Mar del Plata

Inicio de trámites

Gestión de reclamos

Guía del usuario

Mapas interactivos

Agenda cultural

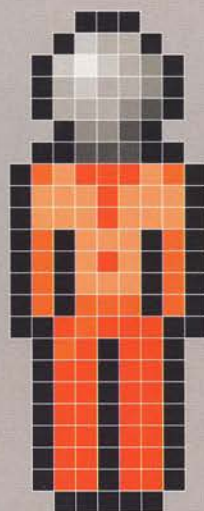
Guía turística trilingüe

Campañas y datos útiles

Noticias de la ciudad

Agenda anual de expos

Consultas on line



www.buenosaires.gov.ar

GESTION - SERVICIO - COMUNICACION - TRANSPARENCIA - CIUDADANIA - EFICIENCIA - PARTICIPACION

Gestión del registro de conductor

Asociación a bibliotecas

Catálogo de microempresas

Estado de deuda ABL y Patente

Registro de inspectores

Cortes de tránsito

Cámaras en vivo

Licitaciones y compras

Directorio de escuelas

Boletín Oficial

Buscador de hoteles y restaurantes

Circuitos turísticos

Mapa de bicisendas

